UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

LUÍS CLAUDIO DE SANT'ANNA MAFFEI

DO MUNDO DE HERBERTO HELDER

Rio de Janeiro
2007

Luís Claudio de Sant'Anna Maffei

DO MUNDO DE HERBERTO HELDER

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito à obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa

Orientador: Jorge Fernandes da Silveira

Rio de Janeiro
2007

FOLHA DE APROVAÇÃO

Luís Claudio de Sant'Anna Maffei

DO MUNDO DE HERBERTO HELDER

Rio de Janeiro, ____ de ____ de 20

(Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira – UFRJ – Orientador)

(Professora Doutora Rosa Maria Martelo – Universidade do Porto)

(Professora Doutora Maria Lúcia Dal Farra – UFS)

(Professora Doutora Ida Ferreira Alves – UFF)

(Professora Doutora Gilda da Conceição Santos – UFRJ)

(Professor Doutor Silvio Renato Jorge – UFF – Suplente)

(Professora Doutora Ângela Beatriz Carvalho Faria – UFRJ – Suplente)

AGRADECIMENTOS

a meus pais, Blony (não saberás, mas saibas) e Oyama,
a muitos mestres, com acento na sempre densa e orientadora interlocução com Jorge,
a intensa gente amada de verbo furioso e canhoto, como Raquel (com requintes angélicos, evangélicos e da mais funda existência), Sebastião (com requintes de certa, boa inesgotabilidade), Alílderson, Fernando, Marcelo, Mariana e mais gente, e mais gente,
a generosidades de muitas ordens e medidas, como as de Ana (nas línguas), Gilda (no rubro e em lições), Gastão (em tantas portas e infinita palavra), Pedro (nas muitas linhas), Rosa (no certo e preciso texto), Manuel (noutro texto certo), e mais gente, e mais gente,

mas todos com nome, todos com chamas

RESUMO

MAFFEI, Luís Claudio de Sant'Anna. **DO MUNDO DE HERBERTO HELDER**. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

A longa obra de Herberto Helder, dos mais importantes poetas portugueses do século XX, pode ser entendida como um longo poema único, o que fica sugerido já pelo título do livro que reúne a maior parte da produção do autor, *Ou o poema contínuo*. A leitura crítica deste poema, logo, exige que se investiguem os recorrentes temas que ali se vêem, tais como: o amor, a morte, a maternidade e tantos outros, mas sempre se tendo em conta a enorme singularidade que estes temas recebem na poesia de herbertiana. Além disso, esta poesia traz para si, de modo transformante, discursos de variadas origens, como a religiosidade, a alquimia, a magia natural, a filosofia, a mitologia, etc., e cria, a partir deles, um discurso próprio, em que a linguagem poética é reinventada e em nada obedece às fontes das quais vai beber. Portanto, realiza-se uma poesia de *máxima abrangência*, que chega, também, ao estabelecimento de uma tradição bastante própria, que envolve não apenas autores e obras, mas também uma fortíssima peculiarização do próprio idioma.

ABSTRACT

MAFFEI, Luís Claudio de Sant'Anna. **DO MUNDO DE HERBERTO HELDER**. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

Helberto Helder is one of the most important Portuguese poets of the 20th century and his work can be read as a sole long poem, which is previously suggested by the title of a book that gathers together the most part of the author's literary production, *Ou o poema contínuo*. Its critical reading demands therefore an investigation of the recurrent subjects inside his work, such as: love, death, motherhood and many others, but always considering their enormous singularity on it. Besides, Helberto Helder's poetry presents, in a modifying way, multiple sorts of speech, like religiosity, alchemy, natural magic, philosophy, mithology etc. and creates from that his own speech, in which the poetical language is reinvented and never obeys their original sources. Therefore a *maximum range* poetry is carried out and gets to the estabilishment of a peculiar tradition, which involves not only authors and their works, but also a strong peculiarity of the language itself.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO DO ROSTO (TRAILER) 8

2 A MAGIA 12

2.1. A PALAVRA CONTRA OS MAUS COSTUMES DAS PALAVRAS, ENCONTROS, MÁXIMA ABRANGÊNCIA 12

2.2 NÓS NUMA POESIA CONTRA TODOS: UMA IRMANDADE E VÁRIAS TRADUÇÕES 31

2.3 MODERNO, SURREAL, GENESÍACO, IRÔNICO E ROMÂNTICO 48

2.3.1 Mito, memória, bebedeira 57

2.3.2 Na devoração da máquina lírica, muita ironia, certo romantismo 73

2.4 UMA VISÃO RESPIRANTE, UMA OCULTA CONVIVÊNCIA 85

2.5 O FOGO QUE FAZ LUZ SE MOVIMENTA, ENLOUQUECE E VEM-A-SER 102

3 A MACIEIRA 124

3.1 DAS RAÍZES AO CÉU, DA MORTE À VIDA E AO SÍMBOLO 125

3.2 TELÚRICA A ESCRITA DO HOMEM FEMINIZADO: ERÓTICA COM-FUSÃO, POÉTICA DENTRIDADE 130

3.2.1 Um pouco de alma ao corpo herbertiano, *anima*lidade, astrologia 143

3.2.2 Por Dioniso 161

3.3 LONGE DO MUNDO POBRE, O ENIGMA; PERTO DO VITALISMO DA MORTE, O SILÊNCIO 181

3.4 FRUTOS DENTRO DAS BOCAS, FILHOS DENTRO DAS MÃES 199

3.5 A CIÊNCIA DOS NOMES-FILHOS E O SEXO BENFAZEJO 219

4 A CANÇÃO 230

4.1 CANTA O POEMA, OUVE O LEITOR; POIS, UM EMARANHADO 230

4.2 AS IMAGENS, AS *IMAGES* 239

4.2.1 Imagens: fotografia 245

4.2.2 Imagens: cinema 258

4.3 ORFEU AO FUNDO, UMA NOVA BOA-NOVA E O OUVINTE INICIADO 277

4.4 DESDE O SOPRO, O FOGO OU A ESTRELA, HARMONIA E MÚSICA 317

4.4.1 A Música universal contra a música mundana 324

4.4.2 O leitor iniciado se assinala 331

5 O OURO 341

5.1 UM RASCUNHO PÉTREO-ALQUÍMICO E UMA DANÇA FUNDADORA 341

5.2 DE BABILÔNIA A UM NOVO *ÜBERMENSCH* 354

5.2.1 O ouro na terra, no erro, no corpo, no símbolo 363

5.2.2 A Mãe alquímica 373

5.2.3 *Nigredo*, *albedo* 379

5.3 HERMÉTICA A PEDRA, FILOSOFAL A PEDRA, PEDRA A PEDRA 397

5.4 DA QUESTÃO *COBRA* À ROSA 418

5.5 A *RUBEDO*, UMA CIÊNCIA ENLOUQUECIDA E A QUINTESSENCIAL OURIVESARIA 438

6 *CONTÍNUO*, ETC. 456

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 483

1 APRESENTAÇÃO DO ROSTO (TRAILER)

> Sebastião lê em voz alta o poema publicado por um autor de que nunca tinha ouvido falar: Herberto Helder. "Uma mulher com quem beber e morrer". E pensa que é um poema raro. Quem será este tipo?
>
> Manuel Alegre, *Jornada de África*

Em 1988, Herberto Helder publica um livro que contém, não obras suas, mas traduções de poemas escritos originalmente em outros idiomas, ou melhor, "poemas mudados para português por Herberto Helder". O título da referida coletânea é *As magias*. "Começar pelas palavras", escreveu Alfredo Bosi (1992, p. 11), "talvez não seja coisa vã". E não é. À "magia", portanto:

Leio como: emanação de um atrativo irresistível, que confere a seu possuidor uma especialidade, uma diferença, um fascínio, uma surpresa. Ou como: mágica, ato de desafiar uma lógica meramente racionalista que pretende tudo locar nos parâmetros arrogantes de um cientificismo que, não raro, mergulha numa agonia sorridente, incapaz de ver-se incapaz de muitas coisas. Ou como: poesia.

Poesia, pois: que se pode esperar dum capítulo introdutório a um texto acerca de Herberto Helder? Não muito sobre Herberto Helder. "Quem será este tipo?": neste momento da história dos estudos de poesia portuguesa, a pergunta de Sebastião já terá sido bastante respondida, ou, ao menos, já terá tido bastantes rascunhos de respostas. Prefiro apontar o que pretendem as palavras-chave deste estudo, oriundas do primeiro poema de *As magias*:

> E quem dirá
> - seja qual for o desencanto futuro -
> que esquecemos a magia,
> ou que pudemos atraiçoar
> na terra amarga
> a macieira, a canção
> e o ouro? (HELDER, 1988, p. 7)

Thomas Wolfe, escritor estadunidense do início do século XX, é o autor deste poema, cujo título é, exatamente, "Magia": primeira palavra-chave, pretexto para o título do capítulo primeiro desta Tese. Minha escolha se deve a eu ver em quatro dos nucleares vocábulos do

poema de Wolfe herbertianizado por Herberto uma sugestão forte de poesia: “magia”, é claro, “macieira”, “canção” e “ouro”. Vejo, além disso, estas quatro palavras como admiráveis pretextos para tratar de Herberto Helder. Por quê?

Porque “magia” diz, é evidente, de “magia”, em diversos aspectos. Um deles, a procura da poesia de Herberto Helder pela construção duma palavra *mágica*, com derivas diversas, inclusive um sentido muito próprio de ação, violência e crime, e um aspecto, outro, que gosto de ver como místico. Neste sentido, mesmo a loucura e a embriaguez serão constituintes desta poética maquinal, imparável e atenta ao pneuma vital e à prática da visão. Certas heranças específicas, como a magia natural renascentista e um modernismo que visa a desesterilização a cultura, também figuram neste capítulo, no qual aparecerá o Herberto tradutor e o Herberto que reúne uma espécie de irmandade poética em torno de si. E mais, inclusive alguns pré-socráticos, filósofos de palavra bastante pouco obediente, alguma ironia, inclusive romantismo, algum surrealismo, alguma musa, bastante fogo...

Porque “macieira” diz da terra, da maternidade e da geração, do lugar primeiro e final dos eventos vitais. A própria *radicalidade* da poesia de Herberto Helder tem que ver com a terra, pois é lá que moram raízes. A terra é ótimo pretexto para se dizer da mulher, do feminino e da maternidade, temas *radicalmente* presentes na poética herbertiana, e também do filho, da criança, resultado da maternidade em atualização. Erótica, demasiado erótica, a poética heterossexual de Herberto Helder afirmará um interessante masculino, freqüentemente em processo de feminização. Na “macieira”, ademais, bastante animalidade, animais e *anima*, e animais a apontar para o zodíaco, para uma *abrangência* intensa, *máxima*: a individualidade quer-se mais que ela própria, a individualidade passa por um intenso dionisismo, pelo silêncio e pelo enigma, e por uma consciência clara da tragicidade do exercício da poesia.

Porque “canção” diz do próprio poema, música bastante órfica a ter lugar na escrita. A música universal prevista por Pitágoras comparece, assim como o leitor, ouvinte privilegiado

e partícipe de um processo de iniciação. Mais uma vez tem lugar a ambiência grega, pois o canto herbertiano, de genesíaco caráter, traz o mito e ambiciona a fundação. Esta poesia, enormemente imagética, não conversará apenas com a música, mas também com a fotografia, com o cinema, com a pintura, etc., e instaurará uma dicção extremamente herética em sua constante recuperação de motivos e temas da religiosidade cristã. Deus é tema, Deus é frequentemente nomeado, e o símbolo será aquilo que dirá a única verdade possível, verdade nada dogmática, verdade poética, co-realizada por um leitor capaz de pôr em si uma marca distintiva e distinta da que caracteriza o sofrimento do Cristo.

Porque "ouro" diz da alquimia, da construção, claro, do ouro, mas também de um humano poeticamente novo. A busca da pedra filosofal, se é um ato que tangencia o científico, extrapola a ciência e esbarra na magia. Como modo mais prático que teórico de conhecimento do mundo, a alquimia tem bastante que ver com a fusão realizada por Herberto Helder de várias referências, fontes diversas, para a construção de uma poesia que se afirma *para além* de cada uma destas fontes, uma poesia capaz de dançar com a mulher do Apocalipse bíblico. Se o texto herbertiano possui uma ciência, ela será *última*, *ultimate*, compreendedora, por exemplo, de diversos sentidos e facetas da morte, e, por outros exemplos, de diversos sentidos e facetas da pedra, da rosa e do caos. A poesia terá, sim, uma quintessência, que será corpórea, e será, sobretudo, criada pela própria poesia.

Haverá, além desses capítulos, um outro, o último, o conclusivo, dedicado a um especialíssimo livro de Herberto Helder, publicado em 2001, de nome *Herberto Helder Ou o poema contínuo*. Esta abertura quer-se encerrar por agora, cônscia de que disse pouco e de que pouco fundo foi em cada uma das questões aqui anunciadas. Mas é, de fato, para ser um anúncio este anúncio, esta primeira coisa de um texto que cuidará do que aqui foi anunciado. A idéia desta "Apresentação do rosto" está expressa já em seu subtítulo: um trailer é um trailer, não o filme. Talvez um trailer mais canônico se propusesse amarrar os nós do filme

que apresenta. Este, não muito. Este indica algumas das cenas mais importantes do longa-metragem que se seguirá e espera, ao menos, fornecer uma idéia do que está por vir, apresentar, enfim, um bocado de seu rosto.

Mas isto não é um filme, isto é um texto. Comecei-o pelas palavras, pelas palavras, pois, eu o sigo. À “magia”, portanto:

2 A MAGIA

> Mágicas me são e faço
> algumas palavras
> Luís Carlos Patraquim, “Algumas palavras”

2.1 A PALAVRA CONTRA OS MAUS COSTUMES DAS PALAVRAS, ENCONTROS, MÁXIMA ABRANGÊNCIA

Afirma Ernst Fischer (1966, p. 23), em ensaio intitulado “A Função da arte”:

> Em todas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia.
> (...) a arte (...) é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.

O ficcionista argentino Ernesto Sabato (1982, p. 85), por sua vez, escreveu de forma veemente e apaixonada: “Em nosso tempo, só os grandes e insubornáveis artistas são os herdeiros do mito e da magia, são os que guardam no cofre de sua noite e de sua imaginação aquela reserva básica do ser humano, através destes séculos de violenta alienação que vivemos”. Herberto Helder, certamente, pertence a este conjunto de artistas, o que permite a Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 281) afirmar: “a palavra de Helder começa (...) no duelo contra o incrustado e automatizado, no trato de descascar cada camada sobreposta, a fim de perscrutar, nesse espectro, onde se guarda o ‘descido’ coração das coisas”, onde a prática poética, enfim, pode ser feitora de magia. A generalidade dos nomes é o atraiçoamento a que se refere o poema de Thomas Wolfe citado no trailer. O senso comum subtrai à palavra sua potencialidade criadora, o que dela retira um poder original; afirma Herberto Helder (2001a, p. 194) numa espécie de auto-entrevista: “Sente-se um tremor secreto na palavra, desde a origem, desde as invocações e as imprecações dos feiticeiros, dos xamãs, dos hierofantes”. A obra herbertiana, já que logra esta “palavra” trêmula, secreta e mágica, constrói, sem nenhuma conotação obedientemente cristã, uma “Palavra”, maiusculizada, que inaugura e constrói. Esta “Palavra” é vista na parte “IV” de “As musas cegas”, de *A colher na boca* (2004, p. 85):

> Toco a luz, ou a casa, ou o peixe, ou a palavra.
> Toco a palavra apaixonante, se toco a mulher

> com seu gato, pedra, peixe, luz e casa.
> A mulher da palavra. A Palavra.

O poema, *em* palavras (“gato”, “pedra”, “peixe”, “luz”, “casa”, “mulher”) de uso bastante corrente, mas que, em estado de poesia, passam a dizer muito e muitas coisas, cria uma “apaixonante” realidade. No decorrer deste *Do mundo de Herberto Helder*, três destes vocábulos, “pedra”, “luz” e “mulher”, se verão decisivos na poética herbertiana. De “peixe”, em situação pluralizada, também falarei, e “casa” aqui não deixará de figurar[1]. De todo modo, é a prática poética, a “Palavra”, fundadora de sentidos e repleta de magia, que dirá o “coração das coisas” (HELDER, 2004, p. 119). Logo, as palavras da poesia serão “surpreendidas”, surpreendentes, como se lê em *Os selos* (2004, p. 490):

> A poesia é um baptismo atónito, sim uma palavra
> surpreendida para cada coisa: nobreza, um supremo
> etc.
> das vozes –

As palavras são poeticamente batizadas para que se surpreendam e se livrem, com “nobreza”, do uso comum. É criado “um supremo/ etc./ das vozes”, uma sucessiva possibilitação de sentidos, pois as palavras, na poesia de Herberto Helder, abrem-se “à potência criadora que as faz reviver, e que através do poema se vai espalhar no mundo”, de acordo com Silvina Rodrigues Lopes (2003a, p. 58). É isto o que, de modo irônico, o narrador de “Estilo” (1997a, p. 11) nega, ao descrever a maneira que encontrou para mimetizar a cultura e sua imposição de esvaziamento:

> Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo.

[1] “gato”, por sua vez, não é ocorrência freqüente na poética de Herberto Helder. Neste ensaio, será visto apenas mais um “gato” em Herberto Helder, em *Comunicação académica*, e será um gato, por assim dizer, sem grande peculiaridade de gato. Em certo texto que dedico a gatos em poesia, esta felina ausência em Herberto chama-me a atenção (2007, p. 110): “Em Portugal, pouca coisa foi escrita com tanta densidade *na* poesia e acerca de poesia como *Photomaton & Vox* (...) Este não é tão bom lugar para falar detidamente de Herberto Helder, já que ele não escreveu sobre gatos. Mas é lugar para trazer mais *Photomaton & Vox*, pois os gatos, cá neste ensaio, estão em articulação com poesia (...)”.

Afirma Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 106), acerca deste conto de *Os passos em volta*, que "[e]star na posse de um estilo é agora estar aliado à vida do sistema, cumpliciado a ela". Assim sendo, o que faz a poesia de Herberto Helder é justo o oposto do que faz o narrador do conto, pois as palavras desta poesia possuem o que a cultura, o "sistema", lhes roubou, e cada uma das palavras poéticas, sendo "Palavra", será "surpreendida". O próprio poeta declara, acerca da natureza do poema (2001a, p. 192): "E temos essa forma: a forma que vemos, ei-la: respira, pulsa, move-se – é o mundo transformado em poder de palavra, em palavra objectiva inventada, em irrealidade objetiva.", o que permite a Pedro Schachtt Pereira (2002a, p. 100) asseverar: "o poeta investe-se de um poder que se exerce no próprio acto de escrever". Logo, a realidade "objectiva" que é a "palavra" do poema, baseada num poder "fundamental", urde uma "irrealidade objectiva", oposta à realidade que acachapa o que há de mais humano e poético no homem; "o poema", afinal, diz Herberto (2001a, p. 191), "é um objecto carregado de poderes magníficos, terríficos".

A construção da "Palavra" não deixa de solicitar um movimento destrutivo, todavia. Disto advém a violência da poética herbertiana, que quer esvaziar as palavras de uma semântica contaminada de maus esvaziamentos, ou, em outras palavras, estas de Silvina Rodrigues Lopes (2003a, p. 104), "desnaturalizar a linguagem". Tal violência é notável em "*(a poesia é feita contra todos)*", de *Photomaton & Vox* (1995, p. 161): "Nós respeitamos os atributos e instrumentos da criminalidade: agressão, provocação, subversão, corrupção. Queremos conhecer, exercendo-nos dentro de poemas, até onde estamos radicalmente contra o mundo". Não deixa de ser digna de nota a presença do "nós", já que, mais adiante, lê-se que (1995, p. 162) "[a] poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só", em resposta ao genial Lautréamont, autor da famosa assertiva (1997, p. 282): "A poesia deve ser feita por todos". O "nós" herbertiano, certamente, é toda uma tradição com que o poeta se irmana. Por outro lado, é evidente a ambição de uma coletividade que não passa por um

projeto ideológico, pelo menos no sentido político usual, mas por uma sorte de acesso, talvez utópico – melhor seria poético, artístico –, a um *tempo* de *máxima abrangência*, semelhante àquele que Octavio Paz chama de "original". Cito este Paz (1986, p. 35), que tem exatamente a afirmação aqui citada de Lautréamont como objeto de reflexão:

> Así como ya nadie sostiene que el pueblo sea el autor de las epopeyas homéricas, tampoco nadie puede defender la idea del poema como una secreción natural del lenguaje. Lautréamont quiso decir otra cosa cuando profetizó que un día la poesía sería hecha por todos. Nada más deslumbrante que este programa. Pero como ocurre con toda profecía revolucionaria, el advenimiento de ese estado futuro de poesía total supone un regreso al tiempo original. En este caso al tiempo en que hablar era crear. O sea: volver a la identidad entre la cosa y el nombre.

Está a poesia "contra todos" porque o "tiempo original" perdeu-se. Mas cativam a prática poética de Herberto Helder os "xamãs, os sacerdotes, os profetas. E os do verbo primitivo e furioso, sangue e sopro (...)", nas palavras do próprio Herberto (2005, p. 114), num texto sem título vindo à luz em 2005. Como afirmou Luiz Alfredo Garcia-Roza (2001, p. 7), "Houve um tempo, na Grécia arcaica, em que as palavras faziam parte do mundo das coisas e dos acontecimentos". Uma prática afim a esta só pode ser, hodiernamente, individual, pois recusa muitíssimas das solicitações daquilo a que se pode chamar sociedade. Já tratarei da irmandade que Herberto Helder reúne[2], mas cabe imediatamente uma referência a Ernesto Sampaio, cujos "poemas-meditações – ou como se lhes queira chamar –", nas palavras do autor de *Os passos em volta* (1985, p. 265), "são dos textos mais agudos e corajosos que entre nós se escreveram, na modernidade, dentro da e sobre a 'experiência poética'": "A literatura exige solidão. A solidão é o estado de equilíbrio da consciência que prolonga a lucidez desde a mais simples percepção até à mais complexa representação de formas interiores *sagradas*" (In HELDER, 1985, p. 267).

Com "*sagradas*", Sampaio não diz de qualquer religião estabelecida, como esclarece em nota de pé de página: "O sagrado (...) representa a energia polarizada (...) onde vibra a

[2] Faço aqui, no início deste trabalho, algo que farei com freqüência, ou seja, anunciar desdobramentos que virão depois. É possível que isto cause algum incômodo na leitura, ou ansiedade em que estiver lendo. Peço desculpas, mas os temas por vezes se sobrepõem de modo tão herbertianamente misturado, que tratar de algo solicita tratar de outro algo, que, no entanto, será mais bem tratado posteriormente.

essência da Vida" (In HELDER, 1985, p. 267); com "solidão", condição que "prolonga a lucidez", diz da necessária individualidade que ambienta os exercícios que a "experiência poética" propicia ser "agudos" e "corajosos", como são os de Sampaio segundo Herberto Helder. Neste sentido, encontra-se a afirmação de Sampaio recolhida por Herberto Helder com uma de Mircea Eliade (2002, p. 41) acerca do homem religioso: "ele é projetado para um nível vital que lhe revela os dados fundamentais da existência humana, quais sejam, solidão, precariedade, hostilidade do mundo circundante" – Herberto nomeia, precisamente, "xamãs", "sacerdotes" e "profetas" em seu texto de 2005, figuras notadamente religiosas, portanto hostilizadas pelo "mundo circundante": "contra todos" "a poesia é feita", e "por um só". Além de "só", o poético enquanto gesto afirmativo e peculiar sofre a "hostilidade do mundo circundante", e a este mundo também hostiliza.

As práticas de magia querem o que racionalmente se considera inacessível, buscam o que Bataille (1989, p. 39) chamou de "identidade das coisas refletidas e da consciência que as refletiu". Ocorre algo análogo na literária definição de poesia de "*(guião)*", presente em *Photomaton & Vox* (1995, p. 142): "Não somente 'a poesia é o real absoluto' do romantismo alemão, mas é um absoluto *real*, e o poema é a *realidade desse absoluto*". Ao pretender ser "absoluto", o poema não se contenta em ser reflexo, seja do mundo real banalizado, seja de um mundo de intangíveis idéias. O poema, pelo contrário, possui uma ambição ousada, e procura, num gesto agudamente fundacional, "uma palavra/ surpreendida para cada coisa", e "uma palavra" identificada com "cada coisa". Bataille (1989, p. 39) encerra seu aqui citado parágrafo com uma pergunta que responde a si mesma: "Mas o único meio de não ser reduzido ao reflexo das coisas não é, com efeito, querer o impossível ?". O desejo do impossível, dito por "absoluto", é o desejo do poema. Portanto, é preciso que o trabalho da poesia seja capaz de promover uma enfática convocação de algo que diga, claro, do "absoluto"; cito *Do mundo* (2004, p. 538):

> Por súbita verdade a oficina se ilude: que,
> de inspiração,
> o marceneiro transforme o artesanato do mundo.
> Aparelha, aparelha as tábuas cândidas.
> A sua vida é cada vez mais lenta.
> Como entra o ar na gramática!
> Que Deus apareça.

"[A] verdade" "ilude", não apenas dá esperança, mas dá, a partir do étimo, *ludo*, ludicidade. O trabalho de transformação do "artesanato do mundo" é um jogo, o que sugere que o transformador seja uma criança, ser que, nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 129), "indica a enunciação do 'conhecimento informulado'". Da criança, palavra-chave herbertiana, tratarei diversas vezes. Por ora, creio interessante perceber, sobretudo, que a construção do poema no fragmento supracitado é da ordem do que Maria Lúcia chama de "conhecimento informulado". "a oficina", lugar onde se faz o poema, é iludida, infantilizada, e o poema, logo, será cândido como "cândidas" são as "tábuas". Já que cândido pode também ser formoso, as "tábuas" dão ao poema uma forma, claro que pertencente à ordem da beleza, que extrapola a formulação do conhecimento. "vida" "lenta", como se poderá ver em outra altura, é vida de autor e leitor. Deste modo, a prática poética será, com efeito, a realização lúdica de um "absoluto": por isso, Deus – uma das maneiras de se dizer do absoluto (a "idéia do absoluto em relação ao espaço é a mesma que a da imensidade de Deus", afirmou Leibniz (2000, p. 140)) – é chamado por uma espécie de fórmula mágica, um tipo de "abre-te sésamo": "Que Deus apareça", já que a "gramática", possuidora de uma feição opressiva de se arquitetar o mundo, no caso da linguagem, recebeu pneuma, "ar", encheu-se de "inspiração". O mesmo ocorre num fragmento de "Mão: a mão", de *A cabeça entre as mãos* (2004, p. 408):

> Da carnagem das gramáticas
> arranco a música
> o nome
> o número,
> Trabalho à raiz do ouro

"as gramáticas", maneiras de organização das coisas, têm de si arrancadas, ordenhadas, o que podem fornecer de mais poético: "a música", ou seja, uma linguagem

artística que melodiza o poema; “o nome”, a carne substantiva dos vocábulos; e “o número”, precisão formal do texto trabalhado. Portanto, o poema trabalha “à raiz do ouro”, ao fundamento do que pode haver de mais brilhante, e Herberto Helder (1998, p. 7) poderá escrever que “Deus é uma gramática profunda”: há *fundo* na “gramática” de Deus porque ela pode ser soprada, mudada, e que Deus, também soprado, “apareça”. Mudado o “artesanato” da “gramática”, ela se torna mais uma das “nervuras respirantes”, sintagma de *Os brancos arquipélagos* (2004, p. 266). A magia herbertiana que possibilita a aparição de “Deus” é aparelhada pela transformação da poesia, “real absoluto”, em poema, “*realidade desse absoluto*”. Logo, Silvina Lopes (2003a, p. 19) pode afirmar que, “entendendo o divino enquanto potência absoluta, só poderemos entendê-lo enquanto abertura”. E esta “abertura” dá-se, com efeito, no poema, lugar em que o entendimento do “divino enquanto potência absoluta” torna-se não apenas possível, mas “*realidade desse absoluto*”, dessa “abertura”.

A criança, de fato, é alguém que poderá acessar “a magia”, como fica evidenciado pelo primeiro poema da “Canção em quatro sonetos”, de *Cinco canções lacunares* (2004, p. 248):

> Uma criança de sorriso cru
> vive em mim sem dar um passo (...)
> (...)
> (...) Ela não sofre e apenas sente
> a máquina que é, com cabeleira e dedos cheios
>
> de energia rápida: a magia, os segredos.

Dentro do próprio lugar da subjetividade, “mim”, vive a “criança de sorriso cru”, portanto longe dos ditames do “sistema”, pronta a ser “cru”el e fazer violenta a poesia. Pronta a “criança” também a brincar de mágica com seus “dedos cheios”: é com eles que se constrói a lírica, e eles, porque imparáveis, são maquinais como a “criança” e dotados “de energia rápida”, da “magia”, dos “segredos”.

Reputo decisivo perceber que a poesia de Herberto Helder não apenas procura o “descido coração das coisas” (HELDER, 2004, p. 119), mas também busca, atento que está a

uma “unidade perdida”, como afirma Maria Etelvina Santos[3] ao tratar de Herberto, aquilo que eu gosto de chamar, num quase pequeno refrão, de *máxima abrangência*. Convido o filósofo pré-socrático Anaximandro de Mileto, acerca de quem escreveu Marilena Chauí (2002, p. 60):

> Anaximandro concebe a ordem do tempo como uma lei necessária – por isso fala em injustiça e reparação justa – segundo a qual os elementos se separam do princípio, formam a multiplicidade das coisas como opostas ou como contrários em luta e depois retornam ao princípio, dissolvendo-se nele para pagar o preço da individuação injusta porque belicosa.

A semelhança entre o filósofo e o poeta dá-se na mirada de que o princípio é fonte, “algo quantitativamente sem limites e qualitativamente indeterminado” (CHAUÍ, 2002, p. 60) ao qual, segundo Anaximandro, retornam todas as coisas. Retorno afim, na poética herbertiana, fica aventado na estrofe de encerramento da parte “III” de “O poema”, de *A colher na boca* (2004, p. 33):

> – Cada boca pousada sobre a terra
> pousaria
> sobre a voz universal de outra boca.

O órgão do corpo que figura no título do livro, aqui, é metonímia de um encontro bastante abarcador, já que a voz a sair da “cada boca” terrena é “universal”. Em alguma medida, a “reparação justa” citada pelo pensador de Mileto conversa com um aspecto da poesia de Herberto Helder. Um dos poucos fragmentos restantes de Anaximandro (In BORNHEIM, 2001, p. 25) diz: “Todas as coisas se dissipam onde tiveram a sua gênese, conforme a necessidade; pois pagam umas às outras castigo e expiação pela injustiça, conforme a determinação do tempo”. Notar, em Herberto, certa violência justiceira, que nas palavras do grego aparece como “castigo e expiação”, não é totalmente descabido, já que, para ter em conta as coisas em seu princípio, em sua “Fonte”, é preciso que se invista na criminalidade do fazer poético. A volta das coisas a seu princípio é inexorável para Anaximandro; para Herberto Helder, qualquer prática “universal” de encontro só se pode fazer com o exercício, criminosamente justiceiro, da poesia (1995, p. 8):

[3] Disponível em http://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/letras/catedra/revista/4Sem_20.html.

> – Esta
> espécie de crime que é escrever uma frase que seja
> uma pessoa magnificada

Chauí fala (2002, p. 19), acerca do pensamento de Anaximandro, de "uma culpa a ser expiada pelo retorno de todas as coisas ou formas individuais à unidade primordial indiferenciada". Na lírica de Herberto Helder, não vejo nada que se assemelhe a "culpa", mas vejo a "espécie de crime" que é "escrever", uma expiação talvez às avessas. Mas, se "todas as coisas" relacionam-se com "todas as coisas", existe uma memória do "princípio" anaximândrico, e tudo se relaciona com tudo, e tudo pode ser base para a criação poética:

> Todas as coisas são mesa para os pensamentos
> onde faço minha vida de paz
> num peso íntimo de alegria como um existir de mão
> fechada puramente sobre o ombro.[4]

A parte "III" do "Tríptico" de *A colher na boca* (2004, p. 17) revela que, se "[t]odas as coisas são mesa" para o pensamento que se desdobra em fazer poético, elas se irmanam como potenciais fontes de criação. A "vida de paz" é intimamente pesada, pois a poesia que está violentamente contra todos é plena de altíssima densidade, e a "mão" que alegremente se põe sobre "o ombro" está fechada, como que pronta para um futuro golpe. Por outro lado, Herberto Helder reconhece, na poesia, um discurso incapaz de efetivar a violência; diz ele (2003a, p. 13), no prefácio a António José Forte: "sabe-se às vezes que a poesia é tão inviável que ninguém a empunha como uma arma, não subverte o quotidiano nem a história. Quando e em que estilo se mantém ela como bagagem da guerra vista (...)?". Diz mais Herberto, no mesmo raciocínio: "E já ouvi que a palavra não traduz a acção. Se a não traduz, como pode

[4] Nas edições de 1973 e 1981 da *Poesia toda*, o poema é parte "III" de "Ciclo", e apresenta uma mudança em relação ao fragmento citado: há uma vírgula após o segundo verso ("minha vida de paz," – 1973, p. 21; 1981, p. 23). Boa parte das notas de pé de página de *Do mundo de Herberto Helder* dirá respeito a mudanças que se verificam de uma edição da *Poesia toda* para outra, e estas mudanças serão, em sua maioria, retiradas, decréscimos. Comento agora algo que farei algumas vezes no decorrer deste texto: com deliberada impropriedade, poderei ver como uma *Poesia toda* também o livro que substitui a *Poesia toda* a partir de 2004, *Ou o poema contínuo*, de onde retiro a citação que fiz e muitas das outras que farei, já que é, *Ou o poema contínuo*, a mais recente *Poesia toda*. Por ora, paro por aqui, pois me deterei mais e melhor, em outros momentos, na questão *Ou o poema contínuo*, como tema e como livro.

superlativamente ser a acção?". O tópico é sensível, claro. "A Palavra", pois, não age nesta poesia de "tremor secreto na palavra"?

É claro que age. Mesmo uma reflexão como a recém-citada aposta num tipo de "acção", ou melhor, *é* um tipo de "acção", cônscia, todavia, de ser uma "acção" que não pode ambicionar coisas cujos objetivos sejam os mesmos, por exemplo, de uma revolução armada. Afirmarei, ainda neste capítulo, certo romantismo na poesia de Herberto Helder, e acabo de trazer um dado que diz um pouco deste espírito romântico, não no sentido da mudança efetiva do mundo – ambição de certos românticos –, mas no da consciência da impossibilidade desta mesma mudança – resignação de outros românticos –. Penso num sintagma radicalizador do que acabo de citar do prefácio a Forte, e seu autor é um apaixonado pela poesia de Herberto Helder: "(...) um poema, / infelizmente, não é uma arma química". É evidente que o desejo do poema de Manuel de Freitas (2007, p. 113) (que, em algumas páginas, voltará aqui como comentador da obra de Herberto Helder) é, no que tange a uma extrapolação do simbólico e da força mesma da palavra, muito mais destrutivo que qualquer violência encontrada na obra herbertiana – não sei se noutros sentidos o será, sublinho. Além do mais, certa metaforização de gestos criminosos, no sentido legal, interessa bem pouco a Herberto; diz ele, textualmente (2005, p. 115): "Faz duas semanas fugiram da penitenciária seis condenados a penas graves. Roubo à mão armada, assassínio. Não amo estes criminosos. Que são eles? Nada. A mediania que não vale, para resgate, um esforço canibal de lirismo"[5].

De acordo com a violência que se vê na poesia de Herberto Helder, pois, "uma arma química" talvez participe também da "mediania", e não valha "um esforço" "de lirismo" – a propósito, os combatentes dos "criminosos" que não são "[n]ada" tampouco merecem algo de elogioso (2005, p. 115): "E os irmãos deles, na ordem assassina, os carcereiros e polícias, os sinistros proprietários da lei e do mando, ponho-os na conta do desamor, minha, meu". O

[5] Detalhezinho desnecessário, apenas curioso: no parágrafo que cita um poema de Manuel de Freitas, o Herberto citado vem, justamente, numa revista co-dirigida por Manuel de Freitas, a *Telhados de vidro*.

sintagma de Freitas, por outro lado, não deixa de tangenciar o comentário de Herberto no prefácio a Forte, pois, "se a palavra não traduz a acção" e, por conseguinte, não "pode", "superlativamente", "ser a acção", uma palavra, um "poema" "não é uma arma química". Não obstante, o "esforço de resgate" lírico herbertiano, por exemplo, quererá algo de outra ordem no universo do crime; cito, por exemplo, a parte "2" de *Exemplos* (2004, p. 338):

> É como que se faz aos textos: toda a destruição.
> Pensamos que nos interessa varrer tudo muito bem:
> não é nada com a atmosfera, não é nada que não seja
> com destruir por conta
> da paisagem escrita que começa sempre à volta de um orifício.

Crime, "destruição": a força simbólica que advém de vocábulos como "textos" e "paisagem escrita" deixa bastante indicado que à violência da poesia herbertiana interessa "varrer tudo muito bem", ou seja, um crime que, ao mesmo tempo, não deixe de erguer enquanto destrói. Portanto, nada de "arma química", mas um idioma que seja capaz de convidar sentidos que se vejam, no poema, em multiplicação, um idioma que possa ser mortífero enquanto é extremamente criativo (e é o próprio Freitas (2005, p. 115) quem dirá, ao comentar o crime herbertiano: "são inesgotáveis as faces do crime: escrita, conhecimento/ amor, incesto, memória executora ..."):

> (...) Uma arte inextrincável que,
> pela doçura, enche as bolsas cruas
> da carne, embriaga, queima tudo, mata,
> mata.

Este fragmento de *Última ciência* (2004, p. 456) fala não só de morte, mas de uma "arte" que "mata", violentamente, através de um extremo incêndio. É "inextrincável" a "arte", embaraçada, pois capaz de emaranhar um gesto de altíssima violência à "doçura", ou melhor, praticar seus violentos incêndios "pela doçura". Este crime, violento e carnal, nada tem que ver com o dos "seis condenados a penas graves" fugidos da cadeia; este crime, violento e carnal, embriagador, é a própria "acção" da "palavra", ou da "Palavra" desta "arte" que "mata,/ mata" enquanto cria uma realidade de acentuado poder de expansão de sentidos. É em

vereda semelhante que se encontra um dos aspectos que fazem do idioma herbertiano algo bastante surpreendente: a reunião de “coisas” aparentemente díspares e inconciliáveis:

> Mulheres geniais pelo excesso da seda (...)
> (...)
> (...) Se mungem o gado, esplendem
> de pêlo e segredo, abaladas pelo bafo
> do fundo: uma vaca é um jarro sumptuoso
> com o rosto delas (...)

São as “Mulheres geniais”, neste trecho de *Última ciência* (2004, p. 451), que permitem a inaudita aproximação entre “vaca” e “jarro”, possível porque as “Mulheres” “mungem”, extraem das tetas do “gado” seu leite, seu mais rico alimento – “seu”, do “gado”, seu, de “mulheres”. Não contorno a proximidade, no plano do significante, que há entre os verbos *mungir* e *mugir*: a semelhança, assim, não se dá apenas entre “vaca” e “jarro” na metáfora mais desconcertante do poema (“uma vaca é um jarro sumptuoso”), mas também entre “vaca” e “Mulheres”, pois elas “mungem” aquelas que *mugem*. Além disso, “uma vaca é um jarro sumptuoso/ com o rosto delas”, ou seja, face a face com as mulheres que, personagens do poema, criam-no. “[E]las”, portanto, serão também jarro, e um radical encontro – sem apagamento das particularidades – será possível, porque se unirão “Mulheres”, “vaca” e “jarro”. O que acabo de notar é uma das marcas da poética de Herberto Helder: a produção de constantes e insuspeitas convergências, sem que as coisas convergidas percam suas singularidades.

João Amadeu C. da Silva (2000, p. 121), tendo como tema a obra de Herberto Helder, afirma: “A linguagem metafórica representa uma tentativa de criação de uma nova ordem, sugere uma postura diferente perante a realidade e uma transgressão constante”. O que se cria, efetivamente, é uma “nova ordem”, através do transgressor encontro de “coisas” tão distintas como “Mulheres”, “vaca” e “jarro”, o que me enceta um comentário de António Guerreiro (apud SILVA, 2000, p. 65): “Toda a metáfora em Herberto Helder introduz uma zona de sombra e de ilogicidade na linguagem. Este discurso infinito e exasperado cortou todos os

vínculos dialéticos com a representação (a mimesis) e produz um excesso cognitivo". Talvez seja exagerado dizer que "todos os vínculos dialéticos com a representação" foram cortados; fosse assim, a "ilogicidade" produziria, na verdade, uma impossibilidade de leitura, logo uma impossível relação. Aproveito ter estado agora mesmo na parte "III" do "Tríptico" de *A colher na boca* para lembrar que os sentidos novos de "Mulheres", "vaca" e "jarro" não deixam de recuperar sentidos antigos de "Mulheres", "vaca" e "jarro", e é esta convivência que permite aos sentidos novos possuírem tamanha força.

Mas o discurso de Herberto, como sugere Guerreiro, é do excesso e de uma acentuada autonomia autoconferida, o que transparece na espécie de arte poética que é o "Texto 1" das *Antropofagias* (2004, p. 273-274):

> Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão
> da voz
> a insinuação de um gesto uma temperatura
> à sua extraordinária desordem preside um pensamento
> melhor diria "um esforço" não coordenador (de modo algum)
> mas de "moldagem" perguntavam "estão a criar moldes?"
> não senhores para isso teria de preexistir um "modelo"
> uma ideia organizada um cânone
> queremos sugerir coisas como "imagem de respiração"
> "imagem de digestão"
> "imagem de dilatação"
> "imagem de movimentação"
> (...)
> agora estamos a ver as palavras como possibilidades
> de respiração digestão dilatação movimentação
> (...)
> "elas estão andando por si próprias!" exclama alguém

O *nós lírico* do poema qualifica o "discurso" poético, quando "infinito e exasperado", como "o símbolo de uma inflexão/ de voz". A "voz", curvada, a serviço do "símbolo", entoa uma "extraordinária desordem" presidida por um "pensamento". A "ilogicidade na linguagem", que António Ramos Rosa (apud CRUZ, 1999, p. 20), ao comentar Herberto Helder, chama de ultrapassagem de "qualquer possibilidade de apreensão lógica", reside num "contexto", ainda segundo Ramos Rosa, que, "embora flutuante", "tem os seus limites, a sua geografia", o seu "pensamento". Este "pensamento", esta "geografia", nada tem que ver com um "modelo", um "cânone" – a não ser que este seja muito pessoal –, pois a "inflexão/ de

voz“ “produz um excesso cognitivo”, uma “imagem” de “respiração digestão dilatação movimentação”. Um profundo vitalismo, assim, faz a “imagem” possuir características de corpos vivos e do próprio universo, por sua vez também um corpo vivo. As palavras, para susto de um leitor menos afeito a “situações cheias de novidade” – sintagma também de *Antropofagias*, mas do “Texto 3” (2004, p. 278) –, “estão andando por si próprias”, autonomizadas e potentes. E o idioma herbertiano será surpreendente porque, claro, violento, bárbaro:

> Que se coma o idioma bárbaro, palpitação da lêveda
> substância dos vocábulos:
> no prato. Eu devoro. Às vezes electrocutado, uma ígnea linha escrita
> para dizer o abastecimento de estrelas
> em cal escaldando, da poesia.

Estes versos de *Os selos* (2004, p. 489) investem na necessidade da criação de um idioma não apenas violento, mas “bárbaro”, afastado da cultura dominante, por ela indomesticado e, portanto, o menos civilizado possível. O “idioma” terá que ser comido, ou melhor, devorado (“Eu devoro”), para que se chegue à “palpitação da lêveda/ substância dos vocábulos”, ou seja, àquilo que os “vocábulos” têm de mais pleno, de mais substancial. Constrói-se a “Palavra” que será “da poesia” porque “ígnea”, estelar, bárbara como o idioma que se comeu. Posso supor, já que “[t]odas as coisas são mesa para os pensamentos” que produzirão, devidamente escaldados pela barbaridade do “idioma”, o poema, que o “prato” está exatamente sobre a “mesa” do “Tríptico”.

Posso pensar também, a partir da devoração empreendida pelo poema, num dado notável da poesia de Herberto Helder: seus textos possuem uma *mútua referencialidade* espantosa, ou uma “propensão *autobibliográfica*”, nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 107), o que permite a suposição de Gastão Cruz (1999, p. 136) de que “poucos poetas nos darão como Herberto Helder a impressão de que toda a sua obra é um só poema”. O próprio Herberto (2001a, p. 192), sobre este tópico, comenta: “Quando olho para esse livro (...), vejo que escrevi apenas um poema, um poema em poemas”. O livro a que o poeta então

se referiu é a *Poesia toda*. O nome da nova *Poesia toda* é *Ou o poema contínuo*, e fica ainda mais evidente que "esse livro é apenas um poema, um poema em poemas": *o* poema segue, *contínuo* e, porque *o*, "um"[6]. Dentro de *Ou o poema contínuo*, diversos "poemas", dentre os quais os doze "Textos" de *Antropofagias*. Se os poemas se completam, ou se iluminam uns aos outros, eles também se devoram, se alimentam uns dos outros na construção do *poema contínuo*, e esta *fagia* me permite ver a *Poesia toda* como um "prato" a ser comido, sendo ela uma privilegiada contentora do "idioma bárbaro", por ela própria, mesmo porque ela passa a ser chamada de *Ou o poema contínuo*, título de admirável vocação construtiva. Não obstante, Herberto diz (2001a, p. 190), no mesmo texto de 2001:

> Sou um autor de folhetos. Um dia alguém perguntou-me: porque não reúne tudo? De facto, porque não? E apareceram livros, esse livro, *Poesia Toda*. O que me surpreendeu não foi o volume, enfim, não tão grande como isso, contudo para mim próprio de uma espessura inesperada, não foi o volume mas a sua forma, a coesão interna, isso, claro, surpreendeu-me bastante.

"elas estão andando por si próprias"? A continuidade do *poema contínuo* dá-se espontaneamente, independentemente da vontade daquele que põe seu nome na capa do livro? Sedutora leitura, ainda mais quando se tem claro que é o poema, e não o poeta, o que interessa. No fim das contas, mesmo o poeta, surpreendido pela "coesão interna" do volume, pode ser modificado pelo poema, ou, nas palavras de Gustavo Rubim (2006, p. 67), "aspirado

---

[6] Pedro Eiras (2005, p. 529) faz um grande favor ao leitor herbertiano ao condensar alguns importantes comentários acerca das fases que a poesia de Herberto Helder possui. Cito Pedro, ainda que a citação seja longa, mas a considero realmente importante: "Gastão Cruz considera uma evolução como progressiva atenuação do ímpeto retórico das primeiras obras, abandonando-se a subordinação, por exemplo, em prol de extensas enumerações (...). Maria de Fátima Marinho retoma esta visão de uma escrita que adopta e posteriormente nega os cânones, insistindo em que o texto propõe, além da destruição, uma poética reconstrutora: o texto auto-destruído é ainda auto-crítico (e desencantado) desde *Antropofagias* (...). António Ramos Rosa glosa esta visão da evolução como passagem de um texto referencial para um texto autotélico, de que seria exemplo *Electronicolírica* (...). Finalmente, Juliet Perkins divide a obra herbertiana em três fases: de *A Colher na boca* a *O Bebedor nocturno*, de *A Máquina lírica* a *Antropofagias*, de *Cobra* a *A Cabeça entre as mãos*; descreve-as pelo primado da Grande Mãe (...) sobre o sujeito poético, pela violenta procura de autonomia do eu e pela reconciliação em que o sujeito assume em si uma feminilidade espiritual, substituindo a Mãe pela Anima (...); como escreve Maria Lúcia Dal Farra ao recensear a obra de Perkins, o sujeito alcançaria na última fase 'o estatuto de coerência religiosa, de reconciliação'. Todos estes estudiosos lêem a escrita herbertiana como evolução em planos estilísticos, temáticos, diegéticos". Minha estratégia de leitura não se dedica a detectar, no *poema contínuo*, fases marcadas, e transcrevi o fragmento de Pedro Eiras precisamente por esta razão, ou seja, para comentar algo que não comentarei. Enfim, por mais que qualquer leitura disseque, e a minha, claro, disseca – nem que seja pelo mero ato (dissecador) da citação –, não me afasto tanto do que afirma Joaquim Manuel Magalhães (1989, p. 130): se a poesia herbertiana é um "continuum organicamente desenvolvendo-se", "não posso compreendê-la por meros actos de dissecação".

para o espaço do ‘poema contínuo’ que fez sem saber e descobriu, surpreendido, que tinha feito”.

É, pois, “bárbaro” o “idioma” do *poema contínuo*, “idioma” que respeita os “instrumentos da criminalidade”, “idioma” praticante de uma “espécie de crime”, o da fundação poética. Sem dúvida, a aposta é na demolição do estabelecido, do comum (significando tanto banal como social, mas nunca dizendo do “nós” de “*(a poesia é feita contra todos*)”), do mundo que se apresenta sem a menor magia. O que se quer evitar é a traição à “macieira”, à “canção”, ao “ouro”, à poesia, enfim. Para isto, é preciso estar-se contra o mundo e dentro de poemas produzidos pelo “idioma bárbaro”. O invento de um sentido *outro* da palavra pode partir do esvaziamento do significado consagrado pelo uso, evidenciado, por exemplo, na estupefação que o enunciador de *Os selos* (2004, p. 471) demonstra em relação a Deus (talvez o lexema cujo significado mais se esvaziou com o tempo): “Será que Deus não consegue compreender a linguagem dos artesãos?”. No poema, artesanato diz de uma construção utilizadora de materiais que receberiam, não fosse a criação artesanal, outro fim que não uma obra criativa. A poesia, de fato, lança mão do material que é a língua e afasta-o de usos que não sejam artísticos, criativos.

A aproximação do artesão ao poeta, aliás, é expressamente autorizada por um verso de *Do mundo* (2004, p. 553): “Sou eu, assimétrico, artesão, anterior”. Em alguns textos de Herberto Helder vê-se, com efeito, uma impiedosa destruição daquilo que o uso comum consagrou. No prefácio aos *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, o autor de *A colher na boca* expõe o que considera ser revolucionário na poesia, ao mesmo tempo em que revela, de maneira bastante clara, traços de seu próprio projeto poético (1965, p. XVI): “Revolucionar equivale a imaginar, a ser individual. Revolucionar é destruir a instituição. O artista deve, por conseguinte, opor-se, em sentido dinâmico, à encomenda social”. É notável que o projeto poético de Herberto Helder tenha se mantido basicamente o mesmo em décadas de produção;

o prefácio supracitado data de 1963 e, em 2001, num texto publicado na revista *A Phala*, o tom mantém-se, e também a idéia de solidão revolucionária (2001b, p. 10):

> Cada vez são menos – e sempre foram menos – os que vão para as montanhas conspirar contra a polícia. Até que não é mau, isto de serem menos. A intensidade concentra-se. E o risco é maior, e embriaga.
> (...)
> (...) entrei na guerra, só ou pouquíssimo acompanhado, tanto dá, porque mesmo acompanhado deve-se ir às montanhas sem companhia nenhuma, para ouvir mais as vozes, para iludir melhor as polícias, para lembrar menos às autarquias.

Da revolução solitária de 1963 à "guerra" também solitária, "sem companhia nenhuma", de 2001, mantém-se contra "as polícias", contra o mundo o poeta. Herberto Helder mantém-se de braços dados a Ernesto Sampaio (In HELDER, 1985, p. 267): "A literatura", ainda, "exige solidão". A semelhança entre as atitudes de 1963 e de 2001 mais uma vez aponta para o poder de os textos herbertianos se completarem, ou comentarem um o outro, ou alimentarem-se um do outro. Isto permitirá que, no decorrer deste escrito, poemas cronologicamente distantes encontrem-se, por vezes, a fornecer um mesmo tema de reflexão, já que o "poema em poemas" é, com efeito, *contínuo*.

"Revolucionar é destruir a instituição": em diversos momentos, a poesia de Herberto Helder busca este fito ao subverter a semântica convencional, o que fica bastante claro em um dos textos mais provocativos de *Photomaton & Vox*; sob o título de "*(o humor em quotidiano negro)*" está um trabalho de radical esvaziamento do estabelecido. O que se mostra contaminado pelo senso comum, aqui representado pela forma do relato pretensamente neutro das notícias de jornal, ganha novos sentidos (1995, p. 90-91):

> Numa fábrica de papel registrou-se um invulgar desastre no trabalho: um operário caiu num misturador e ficou literalmente transformado em pasta para papel. Só se deu pelo acidente quando os filtros da pasta se entupiram. Nessa altura apenas restavam no misturador uma das mãos da vítima, uma rótula, madeixas de cabelo e tiras de pele. O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que entretanto continuavam a sair das prensas. [7]

[7] Este texto encontra-se em *Retrato em movimento*, e consta nas edições da *Poesia toda* de 1973 e de 1981, tendo sido excluído das de 1990, 1996 e 2004. O subtítulo do ciclo que contém esta e outras estórias é "Artes e ofícios", e há uma espécie de manchete apresentando sua parte II, "*Porque a imprensa fornece um novo dia e uma noite maior:*". As duas únicas mudanças em relação ao fragmento aqui citado de *Photomaton & Vox* são: a exclusão de uma vírgula, que vinha após "Nessa altura", e a posição de "entretanto". Assim está nas edições da *Poesia toda* de 1973 e 1981 (1973, p. 86; 1981, p. 388): "O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que continuavam, entretanto, a sair das prensas".

Uma leitura que seja incapaz de extrapolar os significados comuns verá no relato do "desastre" apenas conotações negativas. Mas, como em Herberto Helder a violência é uma necessidade poética e desgraças podem desarticular a sufocante ordem vigente, o "invulgar desastre no trabalho" sabe a uma espécie de benefício, pré-requisito para a "espécie de crime" que é a escrita, e assim tem lugar a "pessoa magnificada" do operário. A presença do termo "invulgar" é eloqüente, já que particulariza o acontecido e livra-o da esmagadora rotina do "trabalho". A propósito exatamente de trabalho, prática socialmente elogiável que mecaniza o homem e, portanto, aliena-o de si mesmo, afirma Herbert Marcuse (1972, p. 86), numa obra que, nestes tempos de globalização ilimitada, merece detida releitura:

> O trabalho básico, na civilização, é não-libidinal, é labuta e esforço; a labuta é "desagradável" e por isso tem de ser imposta (...). Se não existe um "instinto de trabalho" original, então a energia requerida para o trabalho (desagradável) deve ser "retirada" dos instintos primários – dos instintos sexuais e dos destrutivos.

Os "instintos sexuais e destrutivos", é óbvio, não são desprezados pela poética de Herberto Helder, pois o que merece combate não é aquilo que caracteriza o melhor do ser humano, muito pelo contrário. Portanto, o trabalho que deserotiza o homem só pode ser "desagradável". O desastre na fábrica de papel é "invulgar" exatamente porque, como num trabalho erótico, transforma o homem no material onde a poesia tem lugar, o papel. Se o trabalho aliena, o trabalhador transformado em papel, ou seja, em operário – aquele que, usando o corpo, cria a *opera* –, pode ser, através do desastre, uma "pessoa", de fato, "magnificada".

Outra ocorrência violenta na poética de Herberto Helder aparece no vertido poema de Stephen Crane, "O Coração", presente em *As magias* (1996, p. 486):

> No deserto,
> vi uma criatura nua, brutal,
> que de cócoras na terra
> tinha o seu próprio coração
> nas mãos, e comia...
> Disse-lhe: "É bom, amigo?"
> "É amargo – respondeu -,
> amargo, mas gosto

> porque é amargo
> e porque é o meu coração."[8]

A criatura do poema come seu próprio coração e alimenta-se de uma víscera, em um gesto (com o perdão da redundância) *visceral* de brutalidade – a criatura é "nua" e "brutal", e bruto é também "bárbaro" como o "idioma" herbertiano, é o que não recebeu domesticante tratamento, a exemplo de nu ser aquilo em que não se vê cultura sobre o corpo. Este tipo de ato brutal, para o mudador do poema de Crane, é bom "porque é amargo", selvagem, primitivo, não-cultural. Também de maneira feliz reage o narrador de "Teorema" ao ver o rei D. Pedro devorar-lhe o coração (1997, p. 120):

> – Só o coração – diz. E levanta-o de novo, e depois trinca-o ferozmente. A multidão delira, aclama-o, chama-me assassino, cão, encomenda-me a alma ao Diabo. Eu gostaria de poder agradecer a esta gente bárbara e pura as suas boas palavras violentas.
> Um filete de sangue escorre pelo queixo de D. Pedro, os maxilares movem-se devagar. O rei come o meu coração.

Não é irônica a reação do narrador que tem seu coração comido pelo rei, nem é exatamente uma crítica à violência de um sistema ditatorial. O rei é, antes de tudo, um amante, e o narrador é aquele que assassinou Inês para preservar, eternidade afora, o amor de D. Pedro. Ao ter seu coração comido, o sentenciado passa a fazer parte do próprio corpo do amador, e comparte a eternidade com este ser amante. Na semântica herbertiana, não surpreende que o substantivo "palavras" seja determinado, a um só tempo, por adjetivos como "boas" e "violentas". Por a violência e o desastre serem tão recorrentes na obra de Herberto Helder, Maria Estela Guedes (1979, p. 226) afirma:

> Herberto Helder tem a paixão do crime (...). O crime puro e simples funciona magneticamente, em termos de objeto altamente fascinador. De fato, o crime é um ato que, para além de violentar de imediato qualquer código social ou moral, traz a fascinação das obscuras motivações desencadeadoras do gesto excessivo, gratuito e irreprimível.

Ou seja, se o crime é magnético e "fascinador", pode ser lido também como uma prática, bastante afim a um exercício de magia, de poetização do homem, criatura a se

[8] *O bebedor nocturno* e *As magias* são os livros de poemas mudados para português por Herberto Helder que figuram na *Poesia toda* de 1996, já que *Oulof, Doze nós numa corda* e *Poemas ameríndios* datam de 1997. Em *Ou o poema contínuo*, de 2004, nenhum dos cinco títulos figura.

desnudar e brutalizar e da qual se devem extrair os gestos de caráter mais "excessivo", "irreprimível"[9]. O título das subvertidas notícias de jornal, "*(o humor em quotidiano negro)*", soa irônico porque junta o humor, habitualmente visto como contendo um componente de leveza, a "negro" que, como já se pôde supor, tem para Herberto Helder conotação favorável, pois é o que a moral vigente não suporta. Não é casual que Maria Estela Guedes nomeie sua obra de *Herberto Helder - poeta obscuro*, e é "obscuro" o que mais significa no título: o sintagma "Poeta obscuro" é título de um conto de *Os passos em volta*, e a idéia de obscuridade, uma das tônicas da poesia herbertiana.

2.2 NÓS NA POESIA CONTRA TODOS: UMA IRMANDADE E VÁRIAS TRADUÇÕES

O "nós" visto no poema de Thomas Wolfe, em "*(a poesia é feita contra todos)*" e no "Texto 1" das *Antropofagias* pode representar uma espécie de irmandade poética, pois aparece constantemente na obra de Herberto Helder, e não apenas na prática abrangente de traduzir (ou mudar) poemas para o português. No texto sem título de 2005 Herberto elenca, logo após falar dos que possuem um "verbo primitivo" ("xamãs", "sacerdotes", "profetas"), alguns poetas que tangenciam, ou praticam, este "verbo" (2005, p. 114): "Dante, Villon, Camões, Shakespeare, Blake, Nietzsche, Rimbaud, Sá-Carneiro". Todos estes nomes aparecerão, em algum momento, neste trabalho, por uma exigência mesma da poesia herbertiana, não por terem sido citados por Herberto em seu texto. Mas, como esta lista não encerra nada, outros poetas, diversos outros poetas, serão postos em diálogo, em *Do mundo de Herberto Helder*, com a poesia aqui estudada, pois, como bem afirma Pedro Eiras (2005, p. 383), é "útil integrar Herberto Helder num contexto literário". Este "contexto", contudo, terá

[9] Suspeito, no comentário de Estela Guedes, de expressões como "puro e simples" e "gratuito". Não quero dizer que existe uma teleologia no crime herbertiano, mas nele existe uma *construção*, ainda que mais não seja a construção da própria obra, o que me faz supor que este crime não seja tão "simples" assim. No caso de "gratuito", se o entendo como algo desinteressado de finalidades morais ou lucrativas, concordo. Por outro lado, à poesia de Herberto Helder "preside um pensamento"; neste caso, passo a concordar menos com Estela Guedes.

de ser menos histórico e mais elegido pelo à-vontade da própria poética herbertiana, ou melhor, por suas afinidades eletivas; Clara Riso (2002, p. 9) vê em Herberto Helder "o movimento de singularização de uma escrita própria" que "consiste num trabalho de reescrita e selecção". Quem também situa Herberto Helder num "contexto literário" é António Ramos Rosa, em ensaio publicado em 1961 e posto em livro em 1962, portanto no calor da esteira da estréia herbertiana (1962, p. 149):

> Herberto Helder é um poeta visionário e um poeta órfico da estirpe de um Hölderlin ou de um Rilke. Não falemos em influências, mas não tenhamos receio de apontar as vozes que nos evoca Herberto Helder, que são as de alguns grandes poetas de nosso tempo: um Jouve, um Aleixandre, um Neruda, às vezes um Dylan Thomas, além da de Rilke. (...) não (...) pretendo sufocar a originalidade de um poeta autêntico sob a importância e diversidade de tais nomes. Penso, como aliás, alguns outros ou muitos, que a originalidade não exclui a assimilação, que ela pode ser até o resultado de uma imitação profunda e pessoal.

Não sei se se pode falar em "imitação" ou "assimilação" no caso de Herberto Helder; certamente, pode-se falar em diálogos, em afinidades, em "vozes que nos evoca Herberto Helder". A propósito, após a enumeração de nomes queridos, Herberto, em 2005, sugere outros, menos queridos, que, no entanto, não recebem (não merecem?) nomeação (2005, p. 114): "Os outros, aqueles que vejo longe, que estão por aí (...), nem se consegue atribuir-lhes uma vida, são apócrifos". Assim, Herberto pratica o que expressa (2003, p. 11) no prefácio a António José Forte: "(...) toda a poesia, a verdadeira, possui apenas uma tradição", o que me faz lembrar dum nodal ensaio de Jorge Luis Borges, de nome "El escritor argentino y la tradición" (1996, p. 273): "repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo". O assunto borgeano é a literatura nacional, enquanto o texto herbertiano, por sua vez, passa ao largo deste problema. No entanto, Herberto diz algo semelhante ao que diz Borges, pois, se o patrimônio da poesia é o "universo", dali, ou seja, de tudo o que lhe interessa, ela poderá retirar sua "tradição", a única, a que ela mesma inventa para seus exercícios de plena liberdade, sem sufocamentos nacionais, políticos, escolásticos ou de qualquer outra ordem: faz-se, assim, "uma tradição", faz-se uma espécie de irmandade.

A herbertiana vê-se, claro, em várias experiências intertextuais. Uma delas, camoniana, está em *A colher na boca* e abre a parte "I" do "Tríptico" (2004, p. 13):

> *Transforma-se o amador na coisa amada* com seu
> feroz sorriso, os dentes,
> as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído
> e silêncio. Traz o barulho das ondas frias
> (...)
>
> Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.
> E a coisa amada é uma baía estanque.[10]

Ruy Belo, poeta que, segundo Joaquim Manuel Magalhães (1981, p. 132), é o único português surgido nos anos 60 que "pode competir", em termos de relevância de obra, com Herberto Helder, filio-o ao "nós"; Ruy Belo faz (1976, p. 65), assim como o autor de *Photomaton & Vox*, uma analogia entre baía e mulher:

> Há o mar há a mulher
> quer um quer o outro me chegam em acessíveis baías
> abertas talvez no adro amplo das tardes dos domingos

A baía, que é primeiramente "estanque" para depois ser penetrada como uma mulher no poema de Herberto Helder, é, no poema de Ruy Belo – de nome "Uma forma de me despedir" –, imediatamente "acessível". Mas, em ambos os textos, a baía e a mulher não deixam de simbolizar uma intertextualidade plena de sugestão erótica: se a "coisa amada" do texto herbertiano é o poema de Camões, a "mulher" de Ruy Belo bem pode ser o poema de Herberto Helder (publicado, em *A colher na boca*, no ano de 1961), mas ambas são, certamente, o leitor dos poemas; afirma Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 85) acerca do poema herbertiano em questão: "quando o leitor toma o seu texto, ele não vem desprovido: traz 'ruídos' e 'silêncio'". Leitor e obras, pois: permito-me dizer que a relação vivida entre o "amador" e a "coisa amada" é, simbolicamente, a relação entre o poema apropriador

[10] Nas edições de 1973 e de 1981, a parte I do "Tríptico" é intitulada "Transforma-se o amador na coisa amada", e o sintagma camoniano é, entre aspas, o próprio título do poema. Na *Poesia toda* de 1973, a íntegra do texto (1973, p. 15, 16) está em itálico, como que para indicar que a origem ser Camões faz do poema inteiro uma sorte de citação. Aqui ocorre uma raríssima mudança da *Poesia toda* de 1996 para *Ou o poema contínuo*: em 1996, o verso camoniano vem entre aspas; em 2004, em itálico. E agora? Eu mesmo disse, linhas acima, que o itálico de 1973 faz do poema inteiro uma espécie de citação, tarefa cumprida, no caso exclusivo do verso de Camões, pelas aspas em 1996. O itálico de 2004 age no sentido de marcar o que é de Camões no corpo do poema de Herberto? Mas esta não seria tarefa mais bem cumprida pelas aspas? Ou o caso é de uma intensificação de sentidos? Enfim, será escusada esta reflexão dedicada a uma minúcia?

(“amador”) e o apropriado (“coisa amada”). Ambos (“amador” e “amada”, os dois poemas) amorizam de cima, ou seja, de um privilegiado lugar superior, já que amoroso e poético, o mundo nos versos que encerram o poema (2004, p. 14):

> Então o mundo transforma-se neste ruído áspero
> do amor. Enquanto em cima
> o silêncio do amador e da amada alimentam
> o imprevisto silêncio do mundo
> e do amor.

É erótico o poema de Herberto, é erótico o poema de Camões. A relação é múltipla, pois “forma” diz, em ambos os poemas, de corpo: “(...) a matéria simples busca a forma” (CAMÕES, 2005, p. 126) porque o desejo se adequa ao “pensamento”, e à “ideia” se ajunta o corpo. Mas, no poema herbertiano, extremante do sutil erotismo do outro, as “formas” serão também as do poema de Camões, e o “amador”, logo, “corre pelas formas dentro”, pela “baía estanque” e penetrável que é o soneto, parado no papel e dinâmico em seus sentidos. Camões, aliás, é um dos poetas mais convocados para a irmandade herbertiana, facultadora do surgimento de um “eu” transformável em “nós”. “Exercendo-nos dentro de poemas” (HELDER, 1995, p. 161) fala também de estar ou pôr-se em obras, ou poéticas, alheias, já que a mirada dos componentes da irmandade é consoante – ou *feita* consoante pelo poeta a quem a convergência interessa. Há Camões também nos versos iniciais da parte “I” de “Teoria sentada”, de *Lugar* (2004, p. 167):

> Um lento prazer esgota a minha voz. Quem
> canta empobrece nas frementes cidades
> revividas. Empobrece com a alegria
> por onde se conduz, e então é doce
> e mortal.

O cansaço camoniano n’*Os Lusíadas* (*Lus*, X, 145, 1-2), que anuncia o encerramento do poema (“*No* mais, Musa, *no* mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida”), é afim ao cansaço herbertiano na “Teoria sentada”. Além disso, o empobrecimento de quem canta, ou seja, um desnudamento daquilo que não possui grande valor, é o que permite à “voz” adoçar-se e mortalizar-se, isto é, tornar-se palatável, numa perspectiva de prazer, e

humana, porque morrerá. A mortalidade, privilégio do fazedor de poemas, aparece igualmente em “Bicicleta”, de *Cinco canções lacunares* (2004, p. 244):

> Na memória mais antiga a direcção da morte
> é a mesma do amor. E o poeta,
> afinal mais mortal do que os outros animais,
> dá à pata nos pedais para um verão interior.

Ou seja, aquele que morre é aquele que ama, sendo o amor “a energia de muitas faces que rege o universo herbertiano”, de acordo com Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 119). Portanto, ser mortal é ser “amador” e, assim, unificável à “coisa amada”; por outro lado, a memória, sendo a mais antiga, a arcaica, descortina uma possível eternidade para os amantes. Os “outros animais”, em comparação aos quais o poeta é mais mortal, não gozam do mesmo beneplácito (com “animais”, se em comparação a “poeta”, não se diz de bichos, mas de humanos; animais, como “A macieira” quererá revelar, são seres dotados de altíssimo vitalismo). A espécie de imortalidade, pois, a que “os outros animais” tiveram acesso, perpetuando um estado de coisas desmagicizado e pobre, não interessa; estes des*anima*dos “animais” se fizeram imortos atraiçoando a poesia.

Antes de prosseguir, ressalto, com Manuel Gusmão (2002, p. 380), que não “estamos perante um poeta da citação, mas o ouvido atento do leitor que esta poesia supõe, saberá escutar (...) ecos de outros autores” ou, como diz Ramos Rosa, “vozes que nos evoca Herberto Helder”. Não é Herberto um “poeta da citação”, mas sua poesia recolhe “ecos de outros autores” justamente porque “uma tradição”, radicalmente livre, é a que esta poética perfaz, a partir do que “o universo” da literatura oferece a quem quer que nele adentre. Dentre os “ecos de outros autores” que a poesia herbertiana dá a “escutar”, encontram-se alguns de imensa sutileza, que talvez nem sejam “ecos”, mas tributos; exemplo disto é uma estrofe de *Do mundo* (2004, p. 515):

> Nas mãos um ramo de lâminas.
> Cada palavra tem mais à frente o lado escuro,
> mais noutra posição armada, as suas
> zonas últimas
> – ofertas do amor: a morte

> E a homenagem.

Segundo Saraiva e Lopes (1996, p. 336), Camões teve a

> consciência (...) do seu direito a um galardão terreno pela obra de poeta", o que se traduz no poema "pelo patrocínio de Vênus, pelo relevo atribuído à deusa em todas as acções dos nautas (...) e pelo modo como censura (...) a falta do apoio devido aos que redouram a glória das armas com a glória, bem mais permanente, das letras.

Referem-se os autores a algo que eu encontro no Canto X, precisamente na continuação do que citei poucos parágrafos acima; cito, por ser melhor, a estrofe inteira (*Lus*, X, 145):

> *No* mais, Musa, *no* mais, que a Lira tenho
> Destemperada e a voz enrouquecida,
> E não do canto, mas de ver que venho
> Cantar a gente surda e endurecida.
> O favor com que mais se acende o engenho
> Não no dá a pátria, não, que está metida
> No gosto da cobiça e na rudeza
> *Dhüa* astera, apagada e vil tristeza.

Na visão de Saraiva e Lopes, quer o poeta – que canta, como muitas outras vezes em seu épico, em primeiríssima pessoa –, um "favor" que dê conta de seu nobre "engenho", "favor" "terreno", pois dado pela "pátria". No entanto, os navegadores recebem, não da "pátria", "metida" na "cobiça" e na "rudeza", mas de Vênus, uma espécie de "galardão". Prepara a deusa uma Ilha, onde os navegantes são premiados com amores de ninfas, e não cito ainda a estrofe da Ilha dos Amores, que virá, inteira, no capítulo 5; cito a seguinte, a 84, ainda mais reveladora da idéia de prêmio (*Lus*, IX, 84):

> Destarte, enfim, conforme já as *fermosas*
> Ninfas *cos* seus amados navegantes,
> Os ornam de capelas deleitosas
> De louro e de ouro e flores abundantes.
> As mãos alvas *lhe* davam como esposas;
> Com palavras formais e estipulantes
> Se prometem eterna companhia,
> Em vida e morte, de honra e alegria.

São "abundantes" os "favores" dados pelas ninfas aos seus "amados navegantes", inclusive o que adorna o próprio Camões em uma de suas mais famosas imagens; aliás, "louro", por extensão de sentido, é glória, "valor", prêmio, e isto os "navegantes" recebem de ninfas, jamais da "pátria". O mais acentuado prêmio, todavia, é o amor, a retumbante prática

erótica da estância 83, e, sobretudo, o casamento da estância recém-citada, consagração extrema do sentimento amoroso. O grande prêmio, pois, o maior galardão, é o amor, ainda que o canto camoniano seja eivado de um espírito guerreiro: "Nas mãos um ramo de lâminas". O verso herbertiano, claro, dialoga com outro verso d'*Os Lusíadas*, localizado no Canto VII (*Lus*, VII, 79, 8): "*Nüa* mão sempre a espada e noutra a pena", e junta, num "ramo", a "lâmina" da pena do canto e a "lâmina" da "espada". "Cada palavra", assim, pode ocupar uma "posição armada", lutadora; a "morte", como afirmei noutro texto (2005, p. 167), "em princípio estanque, adquire um caráter vital pela leitura, e a prática poética que advém dessa leitura não deixa de ser também uma 'homenagem'". Se o cansaço de "Teoria sentada" lembra o cansaço da "voz enrouquecida" d'*Os Lusíadas*, a "homenagem" da estrofe de *Do mundo* que relê "[*n*]*üa* mão sempre a espada e noutra a pena" é, de fato, um gesto de "amor", ou uma das "ofertas do amor", e seu objeto, não me parece estranho afirmar, é a "coisa amada" Camões.

Aproveito um de meus passeios por Camões para, desde logo, comentar que, se diversas visitas camonianas cá ocorrerão, o mesmo não se poderá dizer de Pessoa e heterônimos, cujas aparições serão poucas. Do mesmo modo que "Dante, Villon, Camões, Shakespeare, Blake, Nietzsche, Rimbaud, Sá-Carneiro" aparecerão por solicitações da poesia herbertiana, Pessoa, pela mesma lógica de solicitação, aparecerá pouco[11]. Afirma João Amadeu Silva (2004, p. 51) que entre "Fernando Pessoa e Herberto Helder" podem-se "enunciar, com facilidade, alguns centros de interesse comuns (astrologia, misticismo, esoterismo, alquimia)", mas, enquanto "Pessoa se abstrai da realidade pela intectualização

[11] Diversos críticos da obra de Herberto Helder relacionam-na, de um modo ou de outro, à de Pessoa. Eduardo Prado Coelho (1994, p. 41), contudo, é quem me desconcerta: "Não seria exagerado dizermos que Pessoa está presente em Herberto Helder: a sintaxe da poesia e da prosa de Herberto Helder não existiria sem o espantoso abalo sísmico que constituiu para a linguagem portuguesa uma obra como *O Livro do Desassossego*". Na seqüência do texto, Prado Coelho ressalta singularidades herbertianas em relação a Pessoa. Confesso que me causa certa estranheza o comentário, não porque me parece absurda a aproximação de Pessoa a Herberto, mas porque me sabe muito enérgico afirmar que a "sintaxe" herbertiana "*não existiria*" sem a existência d'*O livro do desassossego*. É criada uma espécie de *débito* que contorna diversos outros autores com que Herberto Helder se põe em diálogo, abaladores também da "linguagem", seja a "portuguesa", seja outra.

(...), Herberto Helder aproxima-se violentamente da *realidade*". Claro está que esta aproximação da realidade terá que ver, mormente, com uma *fundação* de realidade.

Mas Herberto Helder, em alguns momentos de sua produção, sobretudo a que não se mostra em canônicos poemas, comenta Pessoa, e de modo quase sempre controverso. Um exemplo é a apresentação que o poeta da *Mensagem* recebe em *Edoi lelia doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, volume, publicado em 1985, fortemente pessoal, que ousa não incluir em seu seio nomes como Eugénio de Andrade, Gastão Cruz, António Ramos Rosa e Fiama Hasse Pais Brandão, por exemplo. O próprio título da antologia já revela uma perspectiva: se há comunicação, já que as vozes são "comunicantes" – e só há, evidentemente, comunicação em perspectiva –, não é exagero supor que muitas das dicções que o antologista adota como suas dialogantes são as que estão no volume.

Pessoa está no volume e, quando de sua apresentação, recebe um pequeno arranhão de Herberto (1985, p. 93): "Dos poemas aqui apresentados, apenas o último (...) tem a assinatura de um pseudónimo: Álvaro de Campos". Chamar "pseudônimo" a um heterônimo em meado dos anos de 1980 é, sem dúvida, um modo de suspeitar da própria constelação heteronímica. Herberto (2006, p. 165), anos depois, em texto vindo à luz em 2006, volta a comentar Pessoa:

> E Pessoa falhava nesta ciência dramática da sensibilidade, na ordem do pensamento expresso em acto (o que nele sentia estava pensando, mas não estava agindo). Conseguiu-o porventura ao colocar Caeiro no centro irradiantemente dramático da heteronímia e ao reconhecê-lo, "matando-o", como pai e mestre. Foi extraordinariamente certeiro chamar ao ludismo heteronímico um "drama em gente". Mas era (...) um drama estático.

Talvez o "acto" de que Herberto sinta falta em Pessoa diga respeito a um dinamismo mais intenso da própria heteronímia, à execessiva "intelectualização" referida por Amadeu Silva ou à construção de uma escrita presa demais a "jogos"; leio no "*(passagem de modelos)*" da primeira edição de *Photomaton & Vox* (1979, p. 86): "Isto pode ser uma arte poética. Também pode ser uma ironia aos jogos de Fernando Pessoa". Nas edições seguintes,

sai Pessoa, e a "ironia" se torna generalizada (1995, p. 82): "Isto pode ser uma arte poética. Também pode ser uma ironia". Da ironia falarei mais detidamente páginas abaixo, mas o fato é que o supra-Camões, autor de "um drama estático" e de "jogos", falha precisamente na "ciência dramática da sensibilidade", e vejo nos freqüentes abraços herbertianos a Camões um modo de Herberto Helder, não *matar* Pessoa (isto já não é mais necessário, e nem se fosse o seria, pois a tradição herbertiana é livre o bastante para que Pessoa possa permanecer vivo e *comunicante*), mas sugerir algo explicitado pelo autor de *Photomaton & Vox* (2001a, p. 195): "vou às *Canções* camoneanas. A *Babel e Sião*, a esse poema lírico, espiritual, secreto chamado *Os Lusíadas*, tão soberano que se confunde com a mais nobre pergunta. Basta-me para o tempo inteiro em palavra portuguesa". Para Herberto, Camões, *não* Pessoa, basta "para o tempo inteiro em palavra portuguesa".

Acho curioso, assim, detectar um movimento feito por Herberto, no texto de 2006, tendo Pessoa como tema (2006, p. 165): "se nos poemas obviamente líricos quase sempre consegue o desenvolvimento (...) das emoções (...), essas qualidades falecem-lhe precisamente nos poemas dramáticos: (...) *O Marinheiro* (sintomaticamente subintitulado 'drama estático') e o *Primeiro Fausto*". O curioso é que Pessoa sofre de Herberto uma crítica quase simétrica à que faz, ele, Pessoa (1999, p. 205), a Camões, em carta enviada, no ano de 1915, a William Bentley: "Tome como exemplo Camões. É um grande poeta épico e um razoavelmente bom poeta lírico. Mas submeta as suas obras a uma análise imparcial e tente encontrar nele um alto grau de inteligência genuína. Não será bem sucedido". Em resumo: para Pessoa, Camões é "grande" na épica, não na lírica, justamente pelo excesso emocional e pela falta de "inteligência genuína"; Pessoa, para Herberto, acerta na lírica mas falha no drama, justamente pela falta de satisfatório "desenvolvimento das emoções". E Herberto, assim, elege sua tradição, e nela coloca Camões no mais alto lugar.

Há ainda um outro aspecto, fora de Camões e de Pessoa, que seduz minha leitura da apropriação herbertiana de outros autores, sobretudo a partir da presença de François Villon em *A máquina de emaranhar paisagens*. A partir da já referida "paixão do crime", posso aproximar a prática poética de Herberto Helder a uma, biográfica, que é conferida a Villon: o roubo. O autor de *A colher na boca* como que mimetiza seu colega francês do século XV ao roubar obras alheias e fazer delas, misturadas, uma obra nova. Isto ocorre porque o que se resgata em poemas como *A máquina de emaranhar paisagens* (a ser aprofundado, em outra perspectiva, mais logo) são fragmentos, eleitos pelo "Autor" (assim Herberto Helder se nomeia no poema em questão), que assume a tarefa de árbitro e eleitor. Do Livro (a Bíblia), e de livros (de Villon, Camões e Dante), elabora-se um novo livro, subversivo como um roubo até mesmo em sua sintaxe (2004, p. 221): "e homens violentamente... sons cegamente... e seres arrastados do céu da boca para ... luz selvagem...". A transgressão do código sintático resulta no emaranhamento resignificante do poema. Manuel Frias Martins, ao comentar a poesia de Herberto Helder, afirma (1983, p. 49) que "se é só pela violentação do código de comunicação que, por vezes, o sujeito consegue reproduzir a complexidade da experiência, então o poema, inevitavelmente, se constrói na correspondência expressiva, i. e., lingüística, dessa complexidade". A máquina complexa retira dos textos-fonte sua estrutura para inventar uma violência ao código que, conseqüentemente, violentará também os autores roubados enquanto os celebra.

Herberto, como já se sabe, é tradutor, mas um tradutor bastante especial. Um dos livros que recolhe traduções herbertianas de textos alheios é *Doze nós numa corda*, sintagma pertencente ao poema de Henri Michaux intitulado exatamente "Tradução" (1997b, p. 9): "(...) mas tenho nos dedos o jeito dos marinheiros de dar doze nós numa corda (...)". Abordo, ainda que brevemente, a prática mesma da tradução, significativa e recorrente realização herbertiana. Nenhum dos livros de Herberto Helder que se dedicam a trazer ao português

textos em outros idiomas apresenta-os, em seu subtítulo, como traduzidos: *O bebedor nocturno*, *As magias*, *Oulof*, *Poemas ameríndios* e *Doze nós numa corda* contêm "Poemas mudados para português". Por outro lado, o exercício é complexo, e não é possível nomeá-lo apenas com um particípio; é o próprio Herberto Helder, em primeira pessoa (1997c, p. 77), que considera esses poemas "traduzidos, vertidos, mudados, apresentados – vindos de outras línguas – em língua portuguesa". Jorge Wanderley, num texto intitulado "Tradução e traduzibilidade", afirma (1995, p. 10):

> Porque a tradução perfeita (esta ficção) é, num certo critério, aquela que, vertida para a língua primeira, resulta exatamente no texto original, na óptica das teorias tradicionais da tradução. O que faria borgeanamente com que – para fugir de vez a estes critérios de equivalências máximas – a melhor tradução de qualquer poema fosse *o poema mesmo*, supondo-se o movimento em sua imobilidade (...). E, numa outra óptica, só é tradução aquilo que, bem ao contrário, *não seja* o poema original. No meio desses dois extremos, ocorre uma luta de arcanjos que se chamam O MESMO e O OUTRO – mas de tal modo travada que seu final deva ser a (impossível) fusão dos dois corpos num só.

A tradução se debate entre dois pólos, o texto de origem e o texto-alvo, a fim de que exista entre os dois uma "fusão" inalcançável, dadas as peculiaridades de cada idioma e a intraduzibilidade de palavras e mesmo de idéias. O caso das mudanças empreendidas por Herberto Helder aproxima-se, aparentemente, mais da segunda óptica apresentada por Wanderley, pois o que resulta de cada uma de suas mudanças *não é* "o poema original". No entanto, lembro que o particípio "traduzidos", escrito pelo próprio tradutor, ou modificador, não deixa de caracterizar a nova situação dos poemas "vindos de outras línguas". Mais que isso: em alguns casos, como no próprio "Tradução", de Henri Michaux, o texto original é publicado ao lado do novo, o modificado. Fica evidente, logo, uma consonância de sentidos entre os dois textos, respeitando-se "o mesmo" a que se refere Wanderley e permitindo a Gastão Cruz afirmar (1998, p. 109): "A tarefa, na verdade, é só uma e, se o próprio Herberto manifesta alguma perplexidade quanto à forma de nomeá-la, o mesmo não se verifica no que respeita ao modo de execução, ou seja, em relação ao que (...) poderíamos chamar a actividade do tradutor".

Alguns detalhes, porém, são mais que traduzidos, são efetivamente “mudados”; por exemplo, o verso “Clermont sonne et Ferrand répond”, de Michaux, é traduzido como (1997b, p. 9) “[u]m sítio chama outro responde”. O verso original pode ser encarado como um obstáculo à tradução convencional, pois os nomes próprios do poema de Michaux são de uma cidade francesa, Clermont-Ferrand, e o autor parte em dois o que era um substantivo composto. Ainda assim, uma suposta fidelidade ao texto original poderia preocupar-se com a manutenção dos nomes que formam o nome da cidade e mantê-los, esclarecendo ao leitor o jogo do texto com, por exemplo, uma nota de pé de página. Herberto Helder, no entanto, ao optar por “[u]m sítio chama e outro responde”, transforma em dois sítios o que é, no original, um só: o tradutor privilegia o texto novo, mesmo que o poema original seja a própria razão de ser da existência do poema “mudado”. O tradutor Herberto Helder também está mais interessado no português que no idioma em que foram escritos os textos originais, pois a língua-alvo é aquela que vai ser favorecida: se os poemas são “mudados para português”, nada pode tirar deste idioma a soberania, nada pode exigir do novo poema, português, algo como uma nota explicativa. Neste sentido, o trabalho de Herberto Helder, ao pôr o português no subtítulo de seus livros de tradução e ao, por exemplo, descaracterizar a cidade de Michaux privilegiando o idioma de chegada, lembra o exemplo dado por Borges (2000, p. 77): “os tradutores em épocas passadas (...) queriam provar que o vernáculo era capaz de um grande poema como o original”.

O poema que abre *Oulof*, “Sobre tradução de poesia”, diz, obviamente, da prática tradutória. Seu autor original é o polonês Zbigniew Herbert (1997c, p. 9-10):

> Zumbindo um besouro pousa
> numa flor e encurva
> o caule delgado
> e anda por entre filas de pétalas folhas
> de dicionários
> e vai direito ao centro
> do aroma e da doçura
> e embora transtornado perca
> o sentido do gosto
> continua

até bater com a cabeça
no pistilo amarelo

e agora o difícil o mais extremo
penetrar floralmente através
dos cálices até
à raiz e depois bêbado e glorioso
zumbir forte:
penetrei dentro dentro dentro
e mostrar aos cépticos a cabeça
coberta de ouro
de pólen.

O dicionário é, como um jardim, lugar de floração de sentidos, ainda que estes estejam estáticos. O tradutor é um "besouro", e a "tradução de poesia", a um tempo, inebriante ("transtornado"), saborosa ("doçura") e conflituosa ("bater com a cabeça"). Mas o "mais difícil" da tarefa tradutora é "penetrar", algo como a "fusão" descrita por Wanderley como "impossível", "através dos cálices" da língua estrangeira "até à raiz", até a compreensão e a tradução, que se faz desde "dentro dentro dentro", desde os sentidos fortes, determinantes, do texto original. O que ambicionam as mudanças para português de poemas estrangeiros feitas por Herberto Helder é "mostrar" "a cabeça/ coberta" do "ouro" do outro poema, agora novo e, portanto, polenizado.

O caso das traduções herbertianas é particular porque o tradutor assina todos os livros, misturando autores vários em cada um deles. Sendo o tradutor um poeta, a fusão que se realiza não é apenas a do texto-fonte com o texto-alvo, mas, sobretudo, a do poeta-alvo com os poetas-fonte, mesmo porque nada consta nos livros de tradução de Herberto Helder que não esteja em consonância com sua poética; de acordo com João Barrento (2006, p. 228), a "relação determinante" do exercício tradutório de Herberto "não é com o texto do outro, mas com o próprio". Além disso, pratica Herberto algo que não é tido como ideal no exercício da tradução, como traduzir poemas, diz em primeira pessoa o autor em *Oulof* (1997c, p. 77), "que me foram acessíveis em línguas que freqüento", o que certamente é o caso do poema de Herbert, escrito originalmente em polonês. O próprio Herberto Helder assume-se um

desconhecedor de muitas línguas na apresentação de *O bebedor nocturno*, texto que reaparece em *Photomaton & Vox* com o título, justamente, de "*(o bebedor nocturno)*" (1995, p. 71, 72):

> Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egipto, desconhecendo o idioma, para o português. Pego no *Cântico dos Cânticos*, em inglês ou francês, como se fosse um poema em inglês ou francês, e, ousando, ouso não só um poema em português como também, e sobretudo, um poema meu.[12]

Camões, disse Herberto, basta "para o tempo inteiro em palavra portuguesa": "Transforma-se" o poema original num poema *mudado*, pois "[m]udam-se os tempos, mudam-se as vontades" (CAMÕES, 2005, p. 162), "mudam-se" as palavras e as línguas e muda o autor, já que o "poema" agora é "meu". O que importa não é a primazia da língua do texto fonte, mas a fusão do autor/ tradutor com os sentidos do poema original, permissor do novo poema, ao mesmo tempo autônomo ("sobretudo um poema meu") e atento ao original, pois "[n]ão há infidelidade. É que procuro construir o poema português pelo sentido emocional, mental, lingüístico que eu tinha, sub-repticiamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol." (HELDER, 1995, p. 72). Além disso, há, na prática tradutória herbertiana, dois vieses, "aquele a que poderíamos chamar de 'poemas cultos', integrados na tradição poética do Ocidente (...), e os outros, que se inserem no âmbito do que Herberto designaria talvez como 'magias'", como comenta Gastão Cruz (1998, p. 110). Nestes últimos, encontram-se os poemas oriundos de culturas ancestrais; Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 45) afirma que estes poemas "descortinam um mundo ancestral e primitivo, livre de contaminações ideológicas" e "conservam as relações iniciais do homem com a natureza".

Os poemas que trazem culturas não colonizadas estão presentes não apenas nos *Poemas ameríndios*, mas também em todos os outros volumes de "poemas mudados para português" por Herberto (exceção feita a *Doze nós numa corda*). Além de serem uma

[12] Na nota 8, digo da ausência dos volumes de poemas mudados para português em *Ou o poema contínuo*. É precisamente a idéia herbertiana de "poema meu" que faz Gastão Cruz (1998, p. 110), na recensão que citarei em seguida, prever, em 1998, que *Oulof*, *Poemas ameríndios* e *Doze nós numa corda* seriam integrados à vindoura *Poesia toda*: "a razão para isso ele próprio", Herberto, "a dá na introdução (...) ao seu primeiro livro de versões (...)".

aproximação com um mundo ainda mágico e mítico, pois não laicizado pela cultura ocidental que dá à razão lógica primazia, alguns destes poemas têm um fundo, em certa medida, moral. É óbvio que esta moral não é a das religiões ocidentais predominantes, que se opõem à magia, como bem revela uma afirmação de Pierucci (2001, p. 101) que em breve recuperarei: "o sagrado religioso, cá entre nós, ocidentais, tem fortes pendores para a moralização da conduta cotidiana". A moral dos poemas herbertizados, pelo contrário, refere-se a um tipo de ética de existência que tem na natureza uma interlocução constante. Desta relação empírica e plena de *anima* com a realidade natural se pode perceber a fugacidade do fenômeno da vida, como revela um dos *poemas ameríndios* (1997, p. 37):

> Até o jade se parte,
> até o ouro se dobra,
> até a plumagem de quetzal se despedaça...
> Não se vive para sempre na terra!
> Duramos apenas um instante!

Talvez como "magias", diz Gastão, possa-se designar a vertente destes poemas mudados para português, pois Herberto, diz João Barrento (2006, p. 232), "trabalha (...) fora de cânones e códigos correntes (...), próximo (...) das tradições esquecidas que traz para o espaço do português". Mas considero interessante notar que, em dois dos livros de "poemas mudados para português", as duas vertentes assinaladas por Gastão Cruz se encontram: tanto *As magias* como *Oulof* contemplam "poemas cultos", canônicos, e "magias", "tradições esquecidas". Um dos mais fascinantes gestos do tradutor é unir as duas categorias e, em grande medida, partir de suas diferenças para estabelecer entre elas dicção afim, afinada, como acontece no final de *As magias*, cujos três últimos poemas têm tema semelhante. São eles: "Canto em honra dos ferreiros", sem autor, originário da Mongólia; "Os ferreiros", de Marie L. de Welch; e "As coisas feitas em ferro", de D.H. Lawrence.

É claro que, em comum nos três poemas, há o ferro e o trabalho sobre o ferro, tratado de três modos distintos: "É a magia da forja", dirá o mongol (1996, p. 510); "(...) o ferro árduo e frio/ (...) não é carne nem sangue", dirá Welch (1996, p. 511); e "As coisas feitas em

aço e trabalhadas em ferro/ nascem mortas", dirá Lawrence (1996, p. 512). Na origem, estes três poemas não se relacionam, mas agora, postos em seqüência dentro de um livro, passam a ser consonantes, e as duas vertentes apontadas por Gastão se imbricam. Portanto, a própria organização de *As magias* é uma prática tradutória, pois, originalmente, traduzir diz de conduzir duma parte a outra. Se assim, a tradução herbertiana *é* conduzir duma parte a outra, e terá razão Gastão Cruz (1998, p. 109) ao questionar, e suspeitar duma resposta a sua própria questão: "Mudar poemas para português será, ou não, afinal, a mesma coisa que traduzir? Ou verter? Talvez a expressão usada não seja muito importante", pois o caso herbertiano se trata, efetivamente, duma condução, não apenas "para português", mas para sentidos novos surgidos do encontro de poemas diferentes que passam a fazer parte de um conjunto comum. E este conjunto comum, assinalo, será um livro de Herberto Helder. Em *As magias*, a propósito, há um poema (1996, p. 490) que me faz lembrar do "Que Deus apareça" de *Do mundo*:

> Djá i dju nibá u
> i dju nibá i dju nibá u
> djá i dju nibá i ná ê nê ná
> i djá i naí ni ná
> i dju nibá u
> i dju nibá i dju nibá u
> djá i dju nibá i djá ê nê ná

Origina-se dos índios Comanches estadunidenses o que acabo de citar, e não sei, realmente não sei, se há ali significado, ou se é um texto escrito em algum idioma que a mim, obviamente, é desconhecido. A bem da verdade, não me interessa muito saber, pois quero partir da premissa de que este é um *poema* "mudado" *para português* por Herberto Helder. Quero-me, pois, diante de um poema em português, sem me esquecer, claro, da origem indígena do texto. Se estou diante dum poema em português, e se me vejo na situação de não conseguir achar nele significados, permito-me vê-lo como um efetivo passe de mágica, pois posso prever ali um canto que se investe de poderes mágicos – não acho significados, mas intuo um ritmo, uma música.

Após o poema de apresentação de *Doze nós numa corda*, originalmente de Zbigniew Herbert, a irmandade poética recebe mais nomes, todos lidando com o mesmo material e mudando-o: o(s) poema(s) é/ são "Israfel", e os poetas, Edgar Poe, Stéphane Mallarmé, Antonin Artaud, com seus textos originais publicados, e, claro, Herberto Helder. Antes de mais, digo que "Israfel" é um exemplo notável da prática tradutória, ou modificatória, herbertiana. O que importa aqui é o tema, o anjo, e se os poemas originais são expostos, todos passam a fazer parte, quando mudados para português, de um único conjunto. Não é feita, pois, uma canônica tradução, mas sim uma filiação de Herberto Helder à mesma genealogia daqueles que trouxeram a figura de Israfel de sua origem, o Corão, e retrabalharam-na. Neste caso, todos são modificadores de um único original. Além de comparecer como autor, comparece Mallarmé como proponente do livro inacabado que é toda a literatura. Em *Do mundo* (2004, p. 548) há uma referência, precisamente, a poemas sem autor:

> Este que chegou ao poema pelo mais alto que os poemas têm
> chegou ao sítio de acabar com o mundo: não o quero
> para o enlevo, o erro, disse,
> quero-o para a estrela planária que há nalguns sítios de alguns poemas
> abruptos, sem autoria.

O "sítio de acabar com o mundo" é o poema, e chegou-se ao poema por outros poemas: está feito um mundo novo. Os "poemas/ abruptos" que podem fundar a "estrela" (com todo o brilho e toda a luz que a "estrela" tem) "plenária" (com toda a irmandade poética e toda a plenitude) não têm autor. A não-autoralidade dos poemas, ou seja, seu anonimato, remete à obscuridade manifestada por Herberto Helder em seu conto "Poeta obscuro" (1997a, p. 167):

> Acerca da frase – "Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro." – julgo haver alguma coisa a explicar. Para já não sei onde a li, se a li, pois bem pode ser que ma tenham referido e uma frase referida, não lida, torna-se menos de seu autor. Tracei-a a lápis na parede em frente da cama. Estava sempre a vê-la.

Dialogando com a obscuridade do título do conto, o fato de "uma frase referida" tornar-se "menos de seu autor" aponta, junto com a ignorância da autoria da heterodoxa oração que vai entre aspas no conto, para a mesma não-autoria que se vê no fragmento de *Do*

mundo. Não obstante, este anonimato não é a coletividade postulada por Lautréamont e refutada por Herberto; a não-autoria que o autor de *Poemacto* vê nos poemas pode mais bem ser ilustrada por Borges (2000, p. 24):

> Se um poema foi escrito por um grande poeta ou não, isso só importa aos historiadores da literatura. Suponhamos, só para argumentar, que eu tenha escrito um belo verso; tomemos como uma hipótese de trabalho. Uma vez escrito, esse verso não me serve mais, porque, como já disse, esse verso me veio do Espírito Santo, do subconsciente, ou talvez de algum outro escritor. Muitas vezes descubro que estou apenas citando algo que li tempos atrás, e isto se torna uma redescoberta. Melhor seria, talvez, que os poetas fossem anônimos.

2.3 MODERNO, SURREAL, GENESÍACO, IRÔNICO E ROMÂNTICO

É interessante situar a poética mágica herbertiana no contexto da poesia moderna. Afirma Lindeza Diogo (1990, s/p):

> A poesia autonomizada da religião e do culto é uma poesia "desencantada", transferida para a esfera da palavra profana. Com essa autonomização, ela torna-se reflexiva e começa narcisicamente a olhar para si própria, até ao momento em que chega a deslumbrar-se com a "sua natureza", como dizia Mallarmé. E aí, concentrada no seu próprio interior, ela já não tem origem nem destinatário, surge privada de qualquer substância histórica e literal.

E privada, também, de magia, pois se separou do mito e, portanto, daquilo que o Sabato citado vê como típico dos grandes artistas. O próprio Herberto Helder afirma (2001, p. 193): “Não sou moderno, eu”. A poesia moderna, que olha “narcisicamente” “para si própria”, não se relaciona mais com o *mythos,* ou seja, com algum tipo de gênese. É nesta seara que caminha José Augusto Mourão (1991, p. 62): “H. Helder não é moderno. A sua prática poética é a do segredo, da magia, do mistério”. Por outro lado, o mesmo Diogo (1990, s/p) enxerga um modernismo mais mítico, “que foge à esterilidade da cultura moderna rumo ao artista, à criança, ao inculto, ao louco, ao inconsciente, e, justamente, ao primitivo”, modernismo menos incompatível ao autor do *poema contínuo*, “entre Rimbaud (primitivo e ausência) e Mallarmé (natureza da poesia e ‘acção restrita’)”. Em consonância, afirma António Guerreiro (1997, p. 31) que a poesia de Herberto Helder é “um movimento no

sentido da origem da poesia que conduz à palavra poética ritualizada, com significações místicas". Não é casual que os autores franceses nomeados por Diogo sejam convidados pela poesia herbertiana e, conseqüentemente, por este trabalho, o segundo tendo aparecido há pouco e o primeiro a aparecer nos capítulos 4 e 5. Assinalo já, porém, que Rimbaud figura em um dos textos de *Photomaton & Vox* (1995, p. 132-133) como item de uma reflexão que se debruça, poeticamente, acerca da própria modernidade:

> O silêncio é que deveria ter sido o ponto de partida para a experiência espiritual da modernidade. Erro monstruoso do surrealismo foi consagrar Rimbaud como autor de uns fulgurantes sinais referidos a Prometeu. Tinha o rosto em brasa, foi o que os surrealistas viram. Não viram Harar, onde ele não escrevia senão algumas cartas ausentes (...).

Os surrealistas tomam para si, ao ter Rimbaud como legado, uma presença alçada ao mítico, já que o autor de *Une saison en enfer* é remetido a Prometeu. O texto de *Photomaton & Vox*, "*(movimentação errática)*", aponta este "erro monstruoso" feito pelos surrealistas: se viram o "primitivismo", não viram a "ausência", nos termos usados por Lindeza Diogo. Herberto Helder, mesmo sendo herdeiro do mito, não deixa de ser algo mallarmaico dada a "natureza da poesia" que faz, na qual a ação, por vezes, dá lugar a um silêncio que pode dialogar sem palavras com a "ausência" efetiva de Rimbaud. Por isso, "*(movimentação errática)*" cita a experiência rimbaudiana em Harar. No caso de Mallarmé e de sua, nas palavras de Diogo, "acção restrita", nada mais claro que um dos *leitmotive* de sua obra, o vocábulo que abre "Brinde" (1990, p. 11): "Nada, esta espuma, virgem verso/ Apenas denotando a taça": do "[n]ada" se parte rumo à sugestão musical, pretensamente silenciosa de significados, da poesia, que apenas denota "a taça"[13]. Além disso, talvez Mallarmé seja um dos fundos da "acção" que a "palavra" não *é*, como diz Herberto no prefácio a António José Forte.

[13] Como pode ser causada a impressão, dada a presença de "espuma", vocábulo remissivo a água, de que "Nada" seja o verbo nadar conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo, cabe a citação do verso original de Mallarmé (1990, p. 10): "Rien, cette écume, vierge vers".

Considero bastante interessante um aspecto da antologia feita por Herberto Helder em 1985. A *antologia* é *das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*; portanto, o que virá ao caso será, precisamente, a *poesia moderna*. Por outro lado, se o primeiro poeta antologizado é Gomes Leal, o primeiro *poema* a figurar em *Edoi lelia doura* é justamente o que possui, como refrão, o título da antologia: uma cantiga d'amigo de Pedro Eanez Solaz, jogral do século XIII. Assim, num livro todo composto por *modernos*, o poema de abertura é medieval, conferindo à abertura da recolha uma dicção pertencente a um tempo, antigo, que nada tem dos vícios ou virtudes da modernidade.

Se andei há pouco por Mallarmé, aproveito para um brevíssimo desvio que lida com o diálogo mais flagrante entre Herberto e o autor de "Un coup de dés". O verso inicial de "Brisa marinha" (1974, p. 66) é: "A carne é triste, sim, e eu li todos os livros"; o encerramento da parte "V" da "Elegia múltipla" (2004, p.68) é: "Por trás das noites de pendidas/ rosas, a carne é triste e perfeita/ como um livro". Manuel Gusmão (2002, p. 380) tem, deste diálogo, rápida mas pontual leitura: "por aí passa a construção do lugar mítico da carne e suas metamorfoses, enquanto matéria desta poesia", a de Herberto Helder. Sim, a "carne e suas metamorfoses", sem dúvida. Tanto que Herberto não recupera o sutil descrédito mallarmaico em relação aos "livros", mas compara a "carne", "triste, sim", mas "perfeita", a "um livro", indefinido, o que pode sugerir a idéia mesma de "livro" como algo "triste e" perfeito. Ainda: se o "como" passar de conjunção a verbo, o período pode tornar-se conclusivo: *já que* "a carne é triste e perfeita", "*como* um livro", alimento-me do que vem nas palavras, do mesmo modo que posso alimentar-me de carne – o narrador de "Teorema" não se felicita ao teu ser coração devorado? Sim, a "carne e suas metamorfoses", sem dúvida, e "[q]ue se coma o idioma bárbaro".

De volta ao surrealismo, de volta à antipatia herbertiana. Além de em "*(movimentação errática*)", Herberto Helder critica o surrealismo num texto mais recente (2001a, p. 193-194):

> O surrealismo foi em equívoco, uma soma de equívocos. (...) Deitaram-se ainda na sopa de legumes umas especiarias leves: o cadáver esquisito, a escrita automática (técnica para ajudar a eclosão do inconsciente freudiano, dizia-se), os delírios

> simulados, o acaso objectivo, etc., especiarias leves, truques. Pronta a servir, a sopa. Breton era um sargento rancheiro, um sargento irascível e peremptório.

Portanto, o fundamento da crítica herbertiana ao surrealismo é a natureza estanque e formulatória do movimento, incapaz de não ser "peremptório" como o foi um de seus mais importantes ideólogos, Breton. Redundou o surrealismo, de acordo com a mirada de Herberto Helder, numa "sopa de legumes" desmagicizada, inclusive, pela simpatia à psicanálise. Por outro lado, apesar de "*(movimentação errática)*", portanto da negação herbertiana do surrealismo, Herberto, no prefácio a Forte, não deixa de celebrar certa produção surrealista (2003, p. 14): "A feliz infidelidade de alguns surrealistas (...) permitiu-lhes os poemas melhores". Mesmo a poesia de Herberto Helder não deixa de roçar um traço dos surrealistas, pois algumas de suas imagens são "fruto da fusão de realidades imprevistas em uma imagem síntese"; o comentário que acabo de citar, de Simone Rossinetti Rufinoni (2000, p. 43), trata do surrealismo, evidentemente. Rufinoni utiliza também (2000, p. 43), para tratar do texto surrealista, um vocábulo que Frias Martins (1983, p. 89), quando trata do silêncio em *Photomaton &* Vox, associa ao texto herbertiano, "enigma": "essa conjunção de *silêncio* e *enigma* é o fulcro invariante da imemorial realização da poesia". Exemplo herbertiano daquilo que afirmou Rufinoni se pode ver em *Os brancos arquipélagos* (2004, p. 266):

> nervuras respirantes, agulhas, veios luzindo
> ao longo das vozes, espaço que o som apaixona,
> éter a arder, tumulto dealbado na brancura,
> e desaguam ínsulas leves, penínsulas, franjas

A "fusão de realidades imprevistas" é notável no trecho supracitado, o que me leva a aproximar Herberto Helder ao próprio Rimbaud, predecessor acolhido pelos surrealistas de modo, segundo Herberto, equivocado. Cito um trecho de "Depois do dilúvio" (1998, p. 203):

> Assim que a idéia do Dilúvio se assentou,
> Uma lebre se deteve entre os safenos e as campainhas moventes e recitou sua oração ao arco-íris através da teia da aranha.
> Oh! as pedras preciosas que estavam escondidas,– as flores que começaram a espiar.
> (...)
> Os castores construíram. Os "mazagrans" fumegaram nos cafés.
> (...)
> Desde então, a Lua ouviu os chacais uivando nos desertos de timo (...)

Comentou este texto, de modo muito mais inteligente que qualquer tentativa de leitura a que eu me atrevesse, Luís Miguel Nava; dou-lhe, portanto, a palavra (2004, p. 23): “Rimbaud mantém-nos no limiar dum mundo misterioso, mágico, secreto”. Primeira aproximação, pela magia, a Herberto Helder. Nava, mais adiante, diz (2004, p. 24): “[n]este espaço (...) convivem animais que (...) aparentemente pouco têm a ver uns com os outros – a lebre, a aranha, os castores, os chacais (...)”. Dá-se, assim, uma “fusão de realidades imprevistas”, bem ao gosto do surrealismo. Rimbaud, de fato, encontra-se ao fundo, não apenas das tentativas surrealistas, mas de muito de que se produziu a partir do advento deste incontornável poeta. Por isso, diz Nava (2004, p. 18): “De Rimbaud pode, a meu ver, dizer-se que, melhor do que qualquer outro escritor contemporâneo seu ou posterior, nos ensinou a ler, por tal se traduzindo o que hoje designamos por *modernidade*”. Na *modernidade* reside também a dicção surrealista, e se a enumeração herbertiana e o “espaço” rimbaldiano pudessem estar em telas, os exemplares seriam afins à pintura surrealista. Não deixo de observar que *Os brancos arquipélagos* (2004, p. 265) traz o sonho e a animalidade num mesmo verso, “animais rompendo as barreiras do sono”; acerca, pois, da prática pictórica surrealista, afirma Ernst Gombrich (1999, p. 592):

> Muitos dos surrealistas estavam profundamente impressionados com os escritos de Sigmund Freud, segundo o qual, quando nossos pensamentos em estado vígil ficam entorpecidos, a criança e o selvagem que existem em nós passam a dominar. Pois essa idéia fez os surrealistas proclamarem que a arte nunca pode ser produzida pela razão inteiramente desperta.

Para quem quer escapar do “estado vígil” e da “razão inteiramente desperta”, o sonho, que permite a fusão, numa mesma estrofe, de “agulhas”, “som” e “penínsulas”, é um ótimo caminho. Uma imagem síntese, enigmática encerra o poema (2004, p. 269): “a morte ao alto, fixa”. Clarifico que “morte”, em tese, não é uma “imagem”; por outro lado, se “ao alto”, não deixo de ver nesta “morte” uma *sedução* de imagem, no sentido de algo visível, detectável pelo sentido que reside no olho.

Herberto Helder, em sua crítica aos surrealistas, acaba por sugerir que seu texto não se filia a essa estética, e concordo em pleno com Manuel de Freitas (2001, p. 28) – agora na versão ensaística –, para quem a "rígida e sufocante constelação de imagens" vista na poesia de Herberto "nada deve ao mito surrealista da 'escrita automática'". Com efeito, a produção herbertiana, atenta que é à ancestralidade, guarda certa semelhança (ainda que com uma peculiaridade notável e, portanto, uma desfiliação radical a escolas), como afirmou Lindeza Diogo, a uma ambição modernista de desesterilização da cultura. Neste sentido, afirma Charles Harrison (2001, p. 47), ao analisar a pintura modernista: "A rejeição, por parte dos radicais, da tradição clássica (...) envolvia uma espécie de fuga da tradição e da história, pois, tal como a concebiam, a arte dos primitivos não possuía nenhuma das duas".

Harrison põe entre os "radicais" modernistas, por exemplo, salvas as evidentes diferenças, Kandinsky e Picasso. O primeiro depõe algo semelhante à ambição que Frias Martins (1983, p. 89) vê em *Photomaton & Vox*, ou seja, "atingir o interior indizível da linguagem". Segundo o pintor russo (apud HARRISON, 2001, p. 48), "Tal como nós, aqueles artistas [os primitivos] queriam captar em suas obras a essência interior das coisas". Assim sendo, são semelhantes os olhares de Kandinsky e de Herberto Helder (que, como afirmou Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 45), valoriza "as relações iniciais do homem com a natureza" ao traduzir para português poemas anônimos, coletivos e carregados de ancestralidade) em direção aos "primitivos. Após afirmar que não é moderno, Herberto Helder (2001a, p. 193) define a "cultura moderna": "trata-se de uma cultura alimentada pelo racionalismo, a investigação, o utilitarismo", faltando a ela o que é preciso para a prática artística. "É forçoso ir longe, aos recônditos do tempo, ir beber nas noites ocultas", exatamente a pretensão de Kandinsky.

Interrompo brevemente o percurso antes de voltar a certo surrealismo, já em poucos parágrafos. Vim relacionando, nas últimas páginas, a poesia de Herberto Helder aos

surrealistas e aos modernistas – sem esquecer que o surrealismo é, ele mesmo, *produto* moderno. No decorrer deste escrito, direi de Herberto outras coisas, barroco, por exemplo. Quero de novo convidar Manuel de Freitas (2001, p. 28), para quem Herberto Helder é um autor "contrário a escolas". Mais uma vez estou de acordo com Freitas, apesar de ler atentamente o que diz Maria de Fátima Marinho (apud FREITAS, 2001, p. 27), para quem a "recusa" herbertiana do surrealismo "é apenas teórica e não tem nenhuma implicação na sua obra poética". Por outro lado, ainda que seja "contrário a escolas", Herberto é atentíssimo à tradição de sua linguagem, leitor contumaz e erudito e, também, constante autor de textos eivados de aspectos ensaísticos. Por tudo isso, não temo muito afirmar que é justamente por ser "contrário a escolas" que Herberto Helder pode, de modo talvez lúdico como o da "oficina" iludida de *Do mundo*, *jogar* com as heranças que quiser, recolhendo-as como a sua poesia apeteça e não tendo a mais pequena obrigação de uma coerência que seria, a todos os títulos, pequena, tola.

Contrário a escolas, Herberto, e fazedor duma obra na qual vem realmente ao caso a poesia. Alguns textos herbertianos são, de partida, efetivos ensaios, como os prefácios a Edmundo de Bettencourt e a António José Forte. Outros, como muitos de *Photomaton & Vox*, tangenciam o ensaio e situam-se num gênero de difícil definição. Mas, mesmo os prefácios a que me referi, ou textos como "O nome coroado", presente na *Telhados de vidro 6*, por exemplo, gostam de desobedecer a pressupostos do ensaio, assim como a tradução herbertiana desobedece, muitas vezes, a pressupostos da prática tradutória. Desobedecendo a pressupostos do ensaio e repetindo, quando escreve fora do verso, temas e timbres da sua poesia, Herberto permite ao leitor que leia tudo o que vem de sua pena como fosse, porque é, poesia. Gustavo Rubim afirma (2006, p. 76), tendo *Photomaton & Vox* como assunto:

> Mal chega a notar-se que o livro abre com um poema (...), atravessa-se doutros poemas, fecha com um poema (...). E quem lê de princípio ao fim, arranca do poema para parar no poema, nunca em rigor saiu do poema senão por ilusão, porque está tudo contaminado pelo poema, de lado a lado, de alto a baixo. (...) Um poema, claro – ainda (ou já) o poema contínuo.

Não se sai, assim, "do poema senão por ilusão", mesmo que se saia do verso. O que diz Rubim acerca de *Photomaton & Vox* eu digo acerca de qualquer coisa que Herberto tenha publicado. A poética herbertiana, enfim, é capaz de uma espantosa liberdade, além de, muito a fim aos pré-socráticos, ensejar "todas as coisas" encontrarem "todas as coisas": a *máxima abrangência*, pois. Volto, como prometido, a uma imagística herbertiana afim a certo surrealismo, quando, em *Kodak* (1981, p. 467), uma fotografia é a própria imagem da possibilidade de síntese:

> E vejo
> a fotografia, espuma desabrochada
> eriçadamente
> no ar moldado. A luz
> é inteligente. Estou à beira de uma graça
> furiosa. [14]

A "luz" é, a exemplo do fogo em outros textos herbertianos, elemento possibilitador da reunião de muitas coisas, sintetizadas na imagem que a fotografia expõe. Se a "luz/ é inteligente", ela é capaz de interligar, como se verá de forma detida quando da leitura, em "A canção", da imagem como constituinte fulcral da poesia de Herberto Helder. Outra semelhança que se nota entre Herberto e o surrealismo – neste caso, um específico surrealista – é quanto à sinonímia surpreendida entre morte e amor: em "Bicicleta" (2004, p. 244) lê-se que "(...) a direcção da morte/ é a mesma do amor"; já em uma das mais célebres experiências surrealistas, o romance *Nadja*, do "sargento rancheiro", "irascível e peremptório" André Breton, há a seguinte nota de pé de página (1999, p. 143-144):

> (...) uma noite estava ao volante de um carro na estrada de Versalhes a Paris, tendo ao meu lado uma mulher que era Nadja, mas que poderia ter sido, não é, qualquer outra, e mesmo uma certa outra, cujo pé mantinha o meu apertado contra o acelerador e, buscando tapar com suas mãos os meus olhos, queria no olvido de um beijo interminável que *existíssemos* para todo o sempre apenas um para o outro, que partíssemos assim a toda velocidade ao encontro das belas árvores. Que prova de amor, é verdade.

Nos dois casos, tanto em "Bicicleta" como em *Nadja*, existe um veículo, e a direção de ambos é a morte. No texto de Breton, o grifo que recebe a expressão "*existíssemos*" revela

[14] *Kodak* foi excluído das edições da *Poesia toda* de 1990, 1996 e 2004.

que a verdadeira existência em amorosidade só se dá com a morte. Sublinho que no poema herbertiano não aparece nenhuma referência ao objeto do amor, nenhuma amada específica, e no texto de Breton a amada pode ser Nadja ou "qualquer outra". O que mais importa não é o ser amado, mas o amor mesmo, tão individual quanto a morte, já que cada indivíduo morre em estado de absoluta solidão. Logo, a "morte, associada à escrita, pode ser física ou psicológica. Entramos, assim, no domínio do onírico, plano bastante explorado pelo Surrealismo", nas palavras de Marisa João Lopes Salvador (2002, p. 18) cujo tema é precisamente Herberto Helder.

Dirige-se à morte, portanto, o narrador de *Nadja*, assim como o eu lírico de "Bicicleta", pois ambos conferem a suas realidades um aspecto onírico: não perco de vista que "a direcção da morte/ é a mesma do amor" apenas "[n]a memória mais antiga" (HELDER, 2004, p. 244), capaz de recuperar um tempo arcaico pelo que, no poema, recupera o sonho – aponto que diversas outras possibilidades de leitura da morte serão vistas nos outros capítulos deste *Do mundo de Herberto Helder*; aponto também que o "sonho" herbertiano nada tem que ver, obviamente, com a "escrita automática" dos surrealistas, mal vista, pelo próprio Herberto, em função de sua "simpatia à psicanálise". Enfim, como Herberto Helder não se filia a movimento algum, apresentando uma poesia indomável, cabe, aqui, uma afirmação de Otto Maria Carpeaux (s/d, p. 185): "O efeito do surrealismo sobre os não-surrealistas é (...) mais importante do que o próprio surrealismo"; cito Herberto (2001a, p. 194), ainda falando de Breton:

> Bem, prestou alguns serviços involuntários. Artaud apoiou-se na disciplina do regimento para desertar num salto louco; algumas referências surrealistas foram úteis, à distância, para Michaux. Tudo enriquece a originalidade dos espíritos originais. Artaud e Michaux agarraram em duas ou três colheradas da mixórdia e foram-se com elas, prepararam o seu festim mirífico: não há nada nas iguarias deles que saiba a rancho. Alguns mais, longe, em fala estrangeira. Tão longe! Eram outras sopas, outros festins.

Artaud, como já se viu, comparece, mudado, a *Doze nós numa corda*; Michaux também. Além de trazer os dois elogiados pós-surrealistas para junto de sua assinatura,

Herberto Helder como que fala de si mesmo ao falar, não apenas dos dois franceses, mas também, e sobretudo, dos "[a]lguns mais, longe, em fala estrangeira. Tão longe!", pois "[t]udo", até mesmo o surrealismo, "enriquece" com seus ecos, ou "serviços involuntários", "a originalidade dos espíritos originais". Não creio ser disparatado afirmar que entre os "[a]lguns" estejam também vozes surrealistas portuguesas às quais, num dado momento, Herberto Helder deu o braço: em 1961, lembro, figura um texto herbertiano na Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito.

2.3.1 Mito, memória, bebedeira

Afasto-me do surrealismo e recupero outro dos componentes da irmandade herbertiana, cuja presença já foi rascunhada: Edmundo de Bettencourt. Em seu poema "Atracção", Bettencourt, a exemplo de Herberto Helder, junta o que parece inconciliável, apresentando um embate que sabe a uma interpenetração notavelmente erótica (1963, p. 153): "De dois momentos da distância, dois corpos foram de tal modo um para o outro, que logo duas colunas de pedra, e que eram os braços monstruosos dum gigante, se cruzaram por detrás no espaço, um em frente do outro, ao dar-se o embate!" Há uma espécie de violência que subverte a realidade comum do encontro para que se dê a união, do mesmo modo que, em Herberto Helder, a prática do erotismo pode vir acompanhada, como no "Tríptico", de certa violência que remete à re-erotização do que se banalizou. De todo modo, seja pela afirmação de uma modernidade ainda herdeira do mito, seja pela negação da desmagicização do mundo, seja pelo à-vontade com que lida com fontes as mais diversas, Herberto Helder funda uma poesia que se quer acentuadamente genesíaca. A apresentação de um novo tempo é a base da parte "II" de "As musas cegas", de *A colher na boca* (2004, p. 77):

> Eis um tempo que começa: este é o tempo.
> E se alguém morre num lugar de searas imperfeitas,
> é o pensamento que verga de flores actuais e frias.

A confusão espalha sobre a carne o recôndito peso do ouro.

Está feita uma gênese, pois o tempo “começa” – interessa à poesia de Herberto Helder, como revela o já citado texto publicado em 2005, “os do verbo primitivo e furioso”, “verbo” *primitivo* como o “tiempo original” referido por Octavio Paz. O poema, não obstante, *inventa* o tempo, pois *escreve* o mito de sua própria fundação; falo com Silvina Rodrigues Lopes (2003a, p. 18): “o poema é o nascimento do poema”; falo com Manuel Gusmão (2002, p. 385-386):

> Herberto Helder (...) é daqueles poetas pelos quais percebemos que a poesia pode ser a linguagem (...) *in statu nascendi*, não porque seja a imitação ou a hipóstase de uma linguagem primitiva, a linguagem de uma origem para sempre perdida, mas porque no poema a linguagem está outra e outra vez, sempre, a nascer.

Falo também com Manuel de Freitas (2001, p. 27) que, no caso herbertiano, há “uma visão do universo que o poema cria, projecta e que é, em suma, o poema mesmo”. Significa, e muito, que o trecho de *A colher na boca* em que consta o poema recém-citado chame-se “As musas cegas”, pois é justamente às musas que o poeta mítico recorre para cantar. Afasta-se Herberto, assim, duma poesia moderna que olha “narcisicamente” “para si própria”, como afirmou Lindeza Diogo, ao carregar “o poema mesmo” de uma ambiência mítica. A presença do artigo definido “as”, para além da restrição qualitativa que o adjetivo confere ao nome, restringe-o numericamente: “as” “musas cegas” são as deste poema. Por outro lado, não há como o vocábulo “musas” não sugerir algo anterior ao poema, ainda que “o poema mesmo” crie sua própria visão do que sejam suas “musas”. Algo como um primitivismo à Rimbaud (“Rimbaud (primitivo e ausência)”, diz Lindeza Diogo) permite a aparição das “musas”, elas mesma afirmativas do mito no canto poético. Estas “musas” são “cegas”, o que, à primeira vista, talvez encerre um paradoxo: como a cegueira pode conviver com o ato da iluminação proporcionado pelas “musas”? Porém, as “musas” iluminam “o canto” que canta “um tempo que começa”, não realizam uma auto-iluminação. Se há, na condição da cegueira, uma

acentuação de outras virtudes, como a intuição, o fato de as “musas” serem “cegas” talvez enfatize seu poder iluminador, original, originário.

E as mesmas musas podem ser quem morre “num lugar de searas imperfeitas”, ou seja, num mundo de lugares que não merecem esta qualificação. Segundo Eduardo Prado Coelho, lugar é um segmento de espaço onde faz *sentido* estar[15]; fazer sentido é ter expansivo poder de significação, e o esvaziamento, ou morte, das “musas” faz das “searas” do mundo “imperfeitas”, ou seja, sem sentido. O poema, por outro lado, está a cantar um “tempo” novo, que surge não obstante (ou partir da) a cegueira das musas. A aparente contradição que caracteriza as “Musas” intensifica o caos, ou “A confusão”, circunstância que pode caracterizar as gêneses. E esta será uma gênese dourada, alquimiada – a alquimia será um dos nós de “O ouro”.

Herdar o mito e a magia, segundo a já citada afirmação de Ernesto Sabato, é uma tarefa que só artistas de relevo podem cumprir. Se herda o mito e remete a um tempo com traços genesíacos, a poesia herbertiana acaba por dizer, obliquamente, de suas musas em *Última ciência*, no verso “os trabalhos e os dias submarinos” (2004, p. 463); nele, lê-se o título de um poema fundamental do arcaísmo grego, *Os Trabalhos e os dias*, de Hesíodo. Outro verso do mesmo *Última ciência* (2004, p. 450) diz do esquecimento que as musas permitem ao poema superar: “Dias esquecidos um a um, inventa-os a memória”: a anamnese dá o braço à liberdade da memória criativa, e assim é possível uma palavra análoga à “do aedo, poeta-profeta da Grécia arcaica, palavra portadora da *alétheia*, da verdade”, segundo Garcia-Roza (2001, p. 7). Portanto, se há anamnese na poética de Herberto Helder, ela tem alguma afinidade com a palavra do aedo, aquele que carrega seu verbo de não esquecimento, de não-*lêthe*.

Acerca de outro poema de Hesíodo, afirma Jaa Torrano (In HESÍODO, 2001, p. 21):

[15] Comentário feito no curso de pós-graduação em Letras da UFRJ intitulado “A poesia portuguesa contemporânea”, ministrado por Eduardo Prado Coelho e Jorge Fernandes da Silveira no primeiro semestre de 2001. O grifo, obviamente, é meu.

> A primeira palavra que se pronuncia neste canto sobre o nascimento dos Deuses e do mundo é *Musas* (...). Por que esta palavra e não outra? Dentro da perspectiva da experiência arcaica da linguagem, por outra palavra qualquer o canto não poderia começar, não poderia se fazer canto, ter a força de trazer consigo os seres e os âmbitos em que são.

Assim começa a *Teogonia* (2001, p. 105): "Pelas Musas heliconíades começamos a cantar". Ao remeter a Hesíodo em *Última ciência*, Herberto Helder acaba por criar, em sua poesia, solo que permite a aparição das "musas" – mesmo que as "musas" herbertianas sejam peculiares, como será, enfim, a própria poética do autor de *A colher na boca* – e muito da "força" que elas trazem "consigo", de acordo com a "experiência arcaica da linguagem". Afirma João Amadeu Silva (2004, p. 273-274) que "o mito representa uma narração profundamente simbólica em Herberto Helder, não se limitando a uma revitalização de culturas ancestrais". Com isso, Herberto aspira, em sua poesia, a uma ambiência de fundação, de modo semelhante a Hesíodo, que pretendeu, na sua, dar conta do "nascimento dos Deuses e do mundo". Não se trata de mera "revitalização", mas sim de uma "narração profundamente simbólica", ou seja, de um acolhimento do mito naquilo que ele pode ter de força criativa; afinal, como se lê em *Poemacto* (2004, p. 120), "É preciso principiar".

Na parte "II" de "As musas cegas", um sintagma poderosíssimo chama-me a atenção (2004, p. 77): "(...) esta mão/ que na treva procura o vinho dos mortos (...)". A poesia tem que ver com o que Herberto Helder chama de "poder de palavra", oriundo, em grande medida, de coisas efetivamente feitas mortas, mas renascidas pelo mesmo "poder" do poema. Falei, mais uma vez, do tempo sem poder da contemporaneidade, e acabo de citar o "vinho". Logo, ocorre-me que uma possibilidade de livramento em relação ao mundo de homens que, no dizer de Lucien Goldmann (1972, p. 70), "mal se apercebem de que realmente são as solas quem avança e [os] arrasta", é a embriaguez. De acordo com o sempre pertinente, apesar de criticado por Herberto Helder (2001, p. 194) como "mitólogo impuro", Freud (1997, p. 27),

> [d]evemos a tais veículos [intoxicantes] não só a produção imediata de prazer, mas também um grau altamente desejado de independência do mundo externo, pois sabe-se que, com o auxílio desse "amortecedor de preocupações", é possível, em qualquer

> ocasião, encontrar refúgio num mundo próprio, com melhores condições de sensibilidade.

Há, de fato, algo como um "mundo próprio" criado pelo artista. O mundo comum, que Freud chama de "externo" no fragmento recém-citado – que, pondo-me eu em desacordo com Herberto Helder, creio não impurificar nada, pois não comete desmitificação alguma –, é aquele contra o qual se está radicalmente contra, por exemplo, em "*(a poesia é feita contra todos)*". Nietzsche (s/d, p. 23), ao estabelecer seu conceito de estado dionisíaco – o dionisismo em várias faces será aprofundado em "A canção", prometo –, faz uso da analogia com a embriaguez:

> Se (...) considerarmos o êxtase arrebatador que (...) surge do que de há de mais profundo no homem, do que há de mais profundo na própria natureza, começaremos então a entrever em que consiste o "estado dionisíaco", que compreenderemos muito melhor por analogia com a embriaguez.

Uma fragmento de *Cobra* guarda elementos, tanto da irmandade poética a que o poeta se filia, como da não-lucidez, se ora enxergo lucidez em seu sentido comum, determinado e mediocrizado pela civilização. Herberto Helder (2004, p. 310) dá novas significações aos lençóis de Camilo Pessanha:

> Os lençóis brilham como se eu tivesse tomado veneno.
> Passo por jardins zodiacais, entre
> flores cerâmicas e rostos zoológicos
> que fosforescem. Lavra-me uma doença fixa.
> (...)
> E queima-se em mim nervo a nervo
> a flor do diamante.

O estado delirante, dado o intoxicante "veneno", aproxima *Cobra* a Pessanha. O pretérito do subjuntivo acusa, decerto, que o "veneno" embriagador não precisou ser consumido, já que o estado poético cumpre a tarefa da boa alucinação. O brilho dos lençóis herbertianos lembram-me a poluição dos lençóis de Pessanha (1956, p. 65):

> Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,
> Onde esperei morrer, – meus tão castos lençóis?
> Do meu jardim exíguo os altos girassóis
> Quem foi que os arrancou e lançou no caminho?

Há também, nalguma medida, poluição nos lençóis de *Cobra*, pois eles "brilham", não havendo neles, portanto, a castidade que comumente há em "lençóis". Ademais, os "jardins" do poema de Herberto Helder, além de estarem no plural, são "zodiacais", dizem das constelações, logo de uma cósmica englobante, enquanto o "jardim" do poema de Pessanha, além de ser apenas um, é "exíguo". Assim sendo, aquilo que na *Clepsidra* é motivo de lamentação, em *Cobra* é uma espécie de marca distintiva. Mesmo o "veneno", algo aparentemente destrutivo, serve para diferençar o "poeta" dos "outros animais", aqueles cujos lençóis ainda estão, certamente, "castos" – este "veneno" possuirá, se eu levar a conta a idéia derridiana de *phármakon*, dupla face: além de "veneno", será remédio, e o poema será capaz de superar uma dicotomia. É da ordem da trajetória, aliás, o que se executa em *Cobra*, dada a decisiva presença do verbo passar ("passo"), e não vejo como não ver na "doença fixa" que lavra o eu algo que o liga a todos os doentes seus irmãos, inclusive Camilo Pessanha, ainda mais porque doença é um termo bastante afeito ao poeta morto em Macau (1956, p. 35):

> Tenho sonhos cruéis; n'alma doente
> Sinto um vago receio prematuro.
> Vou a medo na aresta do futuro,
> Embebido em saudades do presente...

Em *Cobra*, assim como em "Caminho", há um clima de sonho: no primeiro, o eu está às voltas com lençóis; no segundo, o eu efetivamente sonha. Herberto Helder não deixa de pôr-se em consonância com os poetas a ele por ele mesmo irmanados, pois queimar "nervo a nervo/ a flor do diamante" é um sinal do fogo congregante que mais adiante se verá, e "flor" diz de poesia, assim como "diamante" também dirá, já que, se não é efetivo ouro, ainda assim brilha. Deste trecho de *Cobra* tratarei, mais uma vez, quando da abordagem mais detida do "ouro" herbertiano, no capítulo 5.

A embriaguez pode aliar-se à feitura da magia, como fica evidenciado num dos *Poemas ameríndios* vertidos por Herberto Helder para o português. O texto é originário dos Papagos, e nomeia-se "Para infundir força" (1997d, p. 82):

Estão na minha taça
a vertigem borbulhante,
a embriaguez borbulhando.
(...)

Um grande coração de urso,
um grande coração de águia,
um grande coração de milhafre,
um grande vento que roda –
juntaram-se todos num só.
Estão na minha taça.

– Bebe-a agora.

Borbulha "a embriaguez" por um ato afim ao mágico, a mistura de diversas grandezas na mesma taça, receptora dum líquido especialíssimo, simbólico, pois[16]. Esta síntese permite que se saia do mundo das aparências para um mergulho no "descido coração das coisas (...)", sintagma de *Poemacto* (2004, p. 119). "[C]oração de urso", "de águia" e "de milhafre" fundem-se para que se cumpra o conhecimento do que cada uma dessas coisas tem de poderoso. A partir da embriaguez, da "vertigem borbulhante", pode-se beber o "coração das coisas" e fornecê-lo ao outro num imperativo: "Bebe-a agora", para que em ti se possa "infundir força".

Mesmo uma divindade (como não ver, ao menos de modo aproximado, um fazedor de magias na figura de um deus?) pode embriagar-se:

Ele viu, a muitas noites de distância o Rosto
saturado de furos ígneos absorvido
em sua própria velocidade
ressaca silenciosa um rosto precipitado
para dentro

Este poema (2004, p.252), a exemplo de "Bicicleta", faz parte de *Cinco canções lacunares* e tem o título de "Um deus lisérgico". Sublinho que, mesmo para Nietzsche, a embriaguez é usada apenas como analogia, e o próprio Herberto Helder (1995, p. 124) diz que nada se compara aos estados criados pelo poema: "o poema é um instrumento, mas não das

[16] Não resisto a repetir um comentário de Bataille: "(...) o único meio de não ser reduzido ao reflexo das coisas não é, com efeito, querer o impossível ?". Grafei "simbólico" como quem considera "impossível" a existência de tal "taça" misturadora fora da obra de arte, ainda que a considere perfeitamente possível numa realidade autônoma como a do poema. Mas parar aqui, sobretudo estando diante dum poema cuja origem é uma cultura bastante crente na magia como realidade real, não será abdicar do impossível?

disciplinas da cultura, é uma ferramenta para acordar as vísceras – um empurrão em todas as partes ao mesmo tempo. Bem mais forte que uma boa dose de LSD". As "vísceras" são despertas, livradas da anestésica "cultura", pelo "poema", "mais forte" que o LSD, por sua vez um dos mais fortes embriagadores. Com efeito, não era necessário o "veneno" que permanece no pretérito do subjuntivo em *Cobra*: ele é, como a embriaguez em Nietzsche, uma sorte de analogia. Pedro Eiras (2005, p. 437), tendo Herberto como tema, afirma: "a arte é uma transgressão das leis do mundo humano: a embriaguez estética opõe-se ao espírito de gravidade que fundamenta as ciências e a filosofia". O "poema", assim, é "mais forte que uma boa dose de LSD", pois transgride "as leis do mundo" e enseja uma "embriaguez estética", não praticável pelas "ciências" ou por uma "filosofia" não bêbada.

Deus, no título de "Um deus lisérgico", é grafado com inicial minúscula, não se tratando, logo, do Deus da cristandade. No demais do poema, a palavra "deus" jamais reaparece, mas sim o pronome reto "Ele", com inicial maiúscula. São recusados, decerto, os traços totalitários do Deus monoteísta da tradição judaico-cristã, ainda que d(D)ele seja herdada, de modo desobediente, certa simbologia. Recusa semelhante é praticada por outro dos irmãos de Herberto Helder, Jorge Luis Borges, em seu conto "La Escritura del dios". O diálogo entre este conto de Borges e "Um deus lisérgico", em particular, e entre os dois autores, em geral, pode ser bastante profícuo, por várias razões: o "Texto 3" de *Antropofagias* nomeia o poeta argentino (2004, p. 278) – "também Jorge Luis Borges escreveu esta coisa um nadinha espantosa" –, o que traz Borges literalmente para dentro da poética herbertiana; além disso, o deus do conto de Borges está encarcerado, portanto, de alguma maneira, é alguém que se posicionou contra o mundo; enfim, através de um símbolo, o personagem-narrador de "La Escritura del dios" une-se à divindade, que acaba por ser o mesmo que o universo (1996, p. 598): "Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divindad, con el universo (no sé si estas palabras diferen)".

A impossibilidade de comunicação também une o texto de Borges a Herberto Helder, pois o poeta não comunica, já que a comunicação é tarefa da linguagem comum. O poeta está, como o deus do conto de Borges e como o "nós" de "*(a poesia é feita contra todos)*", não me custa repetir, contra o mundo. Quanto à semelhança entre a poesia e o conto, práticas tanto de Borges como do autor de *Os passos em volta*[17], dou a palavra a Julio Cortázar (1993, p. 234): "não há diferença genética entre este tipo de contos e a poesia como a entendemos a partir de Baudelaire. Mas se o ato poético me parece uma espécie de magia em segundo grau (...), o conto não tem intenções essenciais (...)". O conto breve, que é o "tipo de contos" de que fala Cortázar, tem uma natureza semelhante à da poesia. Se há uma diferença é exatamente na magia, ainda que "em segundo grau", do ato poético. Portanto, fazer um conto breve dialogar com um poema é, sim, pertinente – ainda mais se este conto breve cumpre o que afirma Gastão Cruz na mais recente nota de pé de página.

Deus é uma presença constante na obra de Herberto Helder, tema de que tratarei em diferentes ocasiões. Por ora, para uma melhor compreensão desta presença, recordo que a lexia Deus é demasiado complexa para que se possa lê-la de modo monossêmico. Como afirma Karen Armstrong (2001, p. 10),

> a palavra "Deus" não contém uma idéia imutável; ao contrário, contém todo um espectro de significados, alguns dos quais contraditórios ou até mutuamente exclusivos. Se a idéia de Deus não tivesse tal flexibilidade, não teria sobrevivido e se tornado uma das grandes idéias humanas.

Não é surpreendente, pois, que várias sejam as remissões que advêm, via Deus, dos poemas de Herberto Helder. Por exemplo, em "Todas pálidas, as redes metidas na voz" (2004, p. 206-207):

---

[17] Ao comentar, precisamente, *Os passos em volta*, afirma Gastão Cruz (1999, p. 129): "Tanto quanto me desagrada a poesia que toma para si a descontracção e o carácter explicativo da prosa, me fascina a prosa que se apropria da tensão e da temperatura características da poesia". Confesso que me causa certo incômodo chamar prosa a qualquer coisa que Herberto Helder tenha escrito, mesmo porque o próprio Herberto diz (1995, p. 147), em "*(montagem)*", de *Photomaton & Vox*: "Não nos acercamos da prosa (...), a prosa é uma instância degradada do poema". Admito usar o termo "conto" para me referir ao que há em *Os passos em volta* sentindo-me, em grande medida, a cometer uma impropriedade. Mas, já que subscrevo o comentário de Gastão no que tange ao que o fascina (não tanto ao que o desagrada), repito suas palavras com: esta "prosa" "se apropria da tensão e da temperatura características da poesia".

> E o espírito de Deus como num livro
> movia-se sobre as águas.
> Com seu motor à popa, veloz, peixe
> sumptuoso, o espírito de Deus, motor de um nú-
> mero de cavalos, galgava
> a antiga face pálida das águas (...)
>
> (...)
>
> E Deus metido então nas redes, puxado
> cor de cal para dentro
> das barcas, as mãos cantando cheias
> de pescadores.[18]

Dialogando com o milagre bíblico, o poema subverte a mera multiplicação dos peixes, não apenas materializando Deus, "metido então entre as redes", como pondo "num livro" Seu "espírito". Claro está que este "livro" pode ser a Bíblia, lugar do relato original com que se dialoga. No entanto, "livro", além de ter inicial minúscula no poema, é "um", não *o*, portanto está secularizado e, logo, mais humano. Esta secularização, que retira do caráter bíblico o que ele tem de convidador da obediência, não pratica nenhum tipo de banalização, pois esta jamais é uma das características da obra de Herberto Helder; significa, antes, o elogio da *prática*, pois o elemento humano (os "pescadores") torna-se realizador e protagonista. Ainda acerca do Livro, é a partir do século XVI que se pode ver a Bíblia como uma narrativa literal, sem simbolismo. Karen Armstrong (2001, p. 292) comenta que,

> [n]o passado, (...) alguns racionalistas e místicos tinham se esforçado para afastar-se de uma leitura literal da Bíblia e do Corão, em favor de uma interpretação deliberadamente simbólica. Agora protestantes e católicos haviam começado a pôr sua fé numa compreensão inteiramente literal da escritura (...)

, o que constrange a possibilidade de diálogo com o texto sagrado. No caso de "Todas pálidas, as redes metidas na voz", por outro lado, o elogio é ao trabalho dos "pescadores" que, a começar pelo lugar onde trabalham, a água, estão próximos do elementar, assim próximos de Deus e de seu livro, uma Bíblia interpretável, dialógica, carregada de poeticidade. Mas o que se verifica nesta materialização de Deus é Sua transformação em ser poético ("como num

[18] Mais uma supressão de vírgulas em *Ou o poema contínuo* e nas *Poesia toda* de 1990 (p. 264) e 1996 (1990, p. 264), que, neste caso, salienta a velocidade d'*A máquina lírica*: tanto na edição de 1973 como na de 1981, o sintagma "como num livro" (1973, p. 34; 1981, p. 338) aparece entre vírgulas: "E o espírito de Deus, como num livro,".

livro") e presente numa prática carregada de elementaridade e natureza, dado o elemento água. O "espírito de Deus", no tempo que encerra o retorno dos pescadores (que "remavam/ o espírito de Deus para terra"), é o que suprime o prosaísmo em que poderia redundar um simples trabalho de pesca – ainda que ele se dê perto do elementar –, para fundar um tempo distinto, novo e pleno, tempo de caráter musical, logo poético e fundador, pois os pescadores "cantavam o seu peixe sumptuoso". Nas palavras de Lindeza Diogo (1990, p. 114), "Assim, enquanto operação de montagem, a metáfora funcionaria como subtracção de um espaço a um Tempo que, não advindo, só advirá, contudo, dessa subtracção: o Tempo de Deus".

O espaço do trabalho – reitero, mesmo que seja um trabalho de fraca opressão, e vou adiante: apenas por ser um trabalho de fraca, ou nenhuma, opressão, que a pesca pode estar em "Todas pálidas, as redes metidas na voz" – é subtraído para a fundação de um Tempo divino. Carregado de suntuosidade e de canto, este "[t] empo" é o resultado da presença livresca do "espírito de Deus" como "metáfora" de uma realidade que se instaura sobre a realidade vulgar. Pedro Schachtt Pereira (2002b, p. 288) afirma: "Não serão cristãs as águas em que navega esta ictiologia, porque, ao invés do que acontece num livro, a promessa intemporal sela-se aqui entre homem e deuses"; "não serão cristãs" "as águas" precisamente porque existe uma memória cristã, a do "livro" bíblico, e o ensaísta estende, não sem razão, o singular Deus para o plural "deuses", pois não é de Deus que se trata, ainda que se trate. Assim sendo, está feita uma montagem, em sua acepção mais genérica, e também está feita uma espécie de mágica, possível tão-somente porque é resultado do exercício da prática poética.

Ao praticar começos e recomeços numa poesia com traços genesíacos, Herberto Helder lembra a filosofia do idealismo monista, representada, no âmbito da ciência, mais particularmente da física, pelo indiano Amit Goswami. Em seu *O universo autoconsciente*, Goswami, seguindo de maneira heterodoxa a vereda da nova física, herdeira da física

quântica, busca uma mirada que se livre de diversos limites da física clássica, apostando em aspectos subjetivos como a criatividade (2000, p. 65):

> A física quântica oferece uma nova e emocionante visão do mundo e contesta velhos conceitos, tais como trajetórias determinísticas de movimento e continuidade causal. Se as condições iniciais não determinam para sempre o movimento de um objeto, se, em vez disso, em cada ocasião em que o observamos, há um novo começo, então o mundo é criativo no nível básico.

É por saber da criatividade do mundo "no nível básico" que a poesia de Herberto Helder combate o outro mundo, o que circunda e achata o homem. Mais adiante, na mesma obra, Goswami (2000, p. 77) trata especificamente da unidade: "Qual o valor da experiência de unidade? Para o místico, ela abre a porta para uma transformação do ser que gera amor, compaixão universal e liberta os homens dos grilhões de viver em separatividade adquirida e dos apegos compensatórios a que nos agarramos". A poesia, em geral, e o *poema contínuo*, em particular, nada têm que ver com os "apegos compensatórios" a que faz menção Goswami – um deles, certamente, é o trabalho remunerado, e ocorre-me mais uma vez "*(o humor em quotidiano negro)*". Pelo contrário, a existência de tais apegos é um dos motivos que leva a lírica a estar "contra o mundo". A "experiência de unidade", Herberto tangencia-a em seu investimento naquilo que chamo de *máxima abrangência*.

Goswami fala em "místico", e não sei se este adjetivo é demasiado forte, ou redutor, se associado a Herberto Helder. Penso num sintagma de *Os selos*, já citado: "A poesia é um baptismo atónito", e seduz-me pensar que não, não é uma impropriedade chamar a Herberto de "místico". Por outro lado, leio atentamente um fragmento da entrevista de Pedro Eiras a Raquel Menezes, mais precisamente a última pergunta e sua conseqüente resposta, ambas brilhantes, que cito porque o assunto é exatamente o sintagma que acabei de recuperar:

> Herberto Helder versa: "a poesia é um baptismo atónito". Sendo um leitor de HH, como entende esta "definição" herbertiana de poesia?
>
> Curiosamente, Herberto Helder não diz que o ente baptizado está atónito por receber o nome (...). Herberto diz que o baptismo – o próprio baptismo é atónito. Figura muito mais difícil de pensar. Como se a dádiva do nome caísse no seu próprio

> abismo, poesia fascinada por si mesma, Narciso sem culpa (...). O poeta será quem menos existe aí, só um mundo baptizando-se a si próprio.[19]

Sinto-me diante duma leitura espantosa. Se "atónito" não é "o ente batizado" "mas o próprio baptismo", é, de fato, "muito mais difícil" o pensamento. Se volto a querer considerar Herberto Helder um, ainda que *sui generis*, "místico", devo esquecer-me do poeta, pois ele "será quem menos existe aí", para ficar atento ao "nome", à poesia "fascinada por si mesma". Este fascínio será análogo ao referido por Lindeza Diogo – "A poesia autonomizada da religião e do culto é uma poesia 'desencantada', transferida para a esfera da palavra profana", e "começa narcisicamente a olhar para si própria" –? Tenho severas dúvidas, ainda que o Narciso que Eiras enxerga no sintagma herbertiano seja "sem culpa".

Minhas dúvidas, pois: antes de mais, Narciso é uma personagem mitológica. Portanto, a presença dum mito, em grande medida, *des*-desencanta uma poesia que nele pode fazer pensar, ainda mais se esta poesia é íntima de "musas" e praticante de anamnese. Além disso, "a poesia é um baptismo atónito", e esqueço-me ainda do poeta, mas penso no poema: batizar é mais que dar nome, é também uma prática mística de purificação – penso na parte "V" de "Lugar" (2004, p. 151), que fala em uma "terrível purificação universal". Se "místico" o "baptismo", ele é "atónito", fascinado por si próprio não por qualquer egolatria que ignore o mundo, mas por uma atenção notável ao próprio mundo: "A poesia é um baptismo atónito/ sim uma palavra/ surpreendida para cada coisa": "cada coisa" pode ser batizada pela poesia, cada coisa pode ser afirmada em sua purificação, e "Narciso", além de "sem culpa", assume uma tarefa interessadíssima naquilo que o extrapola.

Digo de novo, agora com mais fôlego: Goswami fala em "místico", e não sei se este adjetivo é demasiado forte, ou redutor, se associado a Herberto Helder – "no nosso País, o poeta vivo que mais profundamente se abismou no sacral", nas palavras de Ramos Rosa (1962, p. 152). Acabo de perceber, a um tempo, que sim e não. E percebo mais, se não ignoro

[19]http://www.pequenamorte.com/2007/03/04/um-poeta-sem-versos-na-poesia-e-em-muitas-margens-entrevista-de-pedro-eiras/.

que Goswami suspeita de muitos postulados da física clássica; o *Dicionário Houaiss* apresenta, entre outras, a seguinte definição de "místico": "que não se dá segundo as leis naturais ou físicas" (CD-ROM). "as leis naturais ou físicas", é claro, são descrições, e muitas delas mudaram, e mudarão, através dos tempos. Se assim, muito do que seja "místico" num tempo pode passar a ser *natural* noutro, e começo a suspeitar duma acentuada possibilidade de intercâmbio entre as duas categorias. Não é descabido, portanto, que mais adiante eu venha a falar, a partir de uma leitura feita por Joaquim Manuel Magalhães, na correlação entre a poesia herbertiana e a magia natural renascentista.

Fato é que à poesia de Herberto Helder interessa a religiosidade, e um exemplo de presença religiosa nesta poesia é *A máquina de emaranhar paisagens* (2004, p. 217), texto que parte de outros textos e mistura-os, criando um novo. O primeiro desses textos de origem é a Bíblia, e o primeiro dos nomes próprios é Deus:

> *E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite: e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro.*
> *... e fez a separação entre as águas que estavam debaixo do firmamento e as águas que estavam por cima do firmamento.* (Génesis)
> *...e eis que havia um grande terramoto: e o sol tornou-se negro como um saco de silício: e a lua tornou-se como sangue.*
> *(...)*
> *E vi os mortos, pequenos e grandes, ... e foram abertos os livros.* (Apocalipse)[20]

Com o Gênesis e o Apocalipse começa o texto, emaranhado posteriormente a Villon, Dante, Camões e ao próprio "Autor", que, emaranhado a outros nomes e emaranhando todos a um texto primeiro, a Bíblia em seus momentos de fundação e destruição, faz com que nomes dialogantes sejam misturados ao nome de Deus (rememoro que a poesia, para o autor de *Poemacto*, é criação e demolição). Volto a Goswami (2000, p. 76), que se refere a Moisés de Leon:

> O cabalista Moisés de Leon, do século XIV, que foi provavelmente o autor do Zohar, a principal fonte de referência dos cabalistas, escreveu: "Deus (...) quando decide iniciar seu trabalho de criação, é chamado Ele. Deus no desdobramento completo de seu Ser, Bem-aventurança e Amor, no qual torna-se capaz de ser

[20] A única modificação neste fragmento que aparece nas edições da *Poesia toda* de 1990 (p. 275), 1996 (p. 275) e em *Ou o poema contínuo* é o acréscimo do "a" à "separação", especificando-a; nas edições da *Poesia toda* de 1973 e de 1981, lê-se (1973, p. 48; 1981, p. 351): "... *e fez separação*".

> percebido pelas razões do coração (...) é chamado Vós. Mas Deus, em sua manifestação suprema, onde a plenitude de Seu Ser encontra sua expressão final no último e todo abrangente de seus atributos, á chamado Eu".

Ser Deus é uma possibilidade ("Eu"), e o fato de que se emaranhem escritores a "Ele" – que será também "Vós" e, no caso herbertiano, por que não?, *nós* – demonstra, mais uma vez, que o exercício poético, além de permitir ao homem participar da criatividade do mundo, faz-se numa espécie de coletividade subjetiva. Não é demais citar um dos mais notáveis pensadores budistas da atualidade, Daisaku Ikeda (PECCEI & IKEDA, 1999, p. 73-74), para fornecer, a partir de outra filosofia religiosa, um exemplo radical de coletividade:

> A ética budista de compaixão por todos os seres vivos tem suas raízes no desejo instintivo de preservar a espécie, já que a possibilidade de laços de família entre todos os seres humanos em números ilimitados de existências anteriores significa que todas as pessoas são literalmente uma.

Compaixão, etimologicamente, significa partilhar o *pathos*, o sofrimento. *A máquina de emaranhar paisagens* faz com que se compadeçam todos os nomes envolvidos no emaranhado, e a individualidade não deixa de sofrer, senão um apagamento, decerto uma aguda relativização. Além disso, surge uma unidade entre esses nomes, pois eles passam a ser algo como autores de um único texto. O espaço da "experiência da unidade" referida por Goswami, neste caso, é o livro: é na página que se encontram todos os nomes emaranhados. O livro, assim, é a máquina, processadora de uma nova paisagem. Não casualmente, um dos versos-frase do poema é "livros em silício dentro dos mortos verdes" (HELDER, 1996, p. 221): à abundância da ocorrência do silício na crosta terrestre, aspecto que sugere abundância mesma (de nomes, de permanência de textos, de fragmentos a se juntar), soma-se, em aparente contradição, a morte. No entanto, por os "mortos" serem "verdes", adjetivo que aponta, na natureza, para início de vida (frutos "verdes", por exemplo, são frutos novos), são tão futuros os "mortos" como a permanência de suas obras; a dureza do silício propõe a mesma longevidade aos livros "dentro dos mortos verdes". Se, repito com Pedro Eiras, o

"poeta será quem menos existe aí", ressalto que a morte dos poetas não implica a morte dos nomes nas capas: são os livros que se encontram "em silício".

Deus aparece também em uma das *Antropofagias* herbertianas, o "Texto 7" (2004, p. 285):

> Tenho uma pequena coisa africana para dizer aos senhores
> "um velho negro num mercado indígena
> a entrançar tabaco" o odor húmido e palpitante sobe dos dedos
> a subtileza "rítmica" dos dedos chega a ser uma dor
> fere na cabeça o pensamento da sua devotação
> extrema quase "intáctil" sobre algo
> "algo tabaco"
> o que começa a tornar-se como uma "loucura comovida"
> por cima dessa massa viva de tabaco
> "como ele aflora Deus digitalmente debruçado!"

O "velho negro" oferece um espetáculo algo mágico, e o que faz é merecedor de uma reação exclamativa. Como o poema, porém, traveste-se de relato, a mágica está na elocução, capaz também de guardar o encanto do é contado. O convite aos ouvintes é um tanto formal ("aos senhores"), e por isso o relato ganha certo grau de ironia, pois, dado o seu personagem ser uma figura que nada tem que ver com a cultura dominante, protagonista que é de "uma pequena coisa africana", perde-se a possibilidade de um imediato pacto de afinidades entre quem conta e quem ouve. O "velho" é "negro", está num "mercado indígena" e logra a movimentação dos ouvintes junto consigo, rumo à contagiante "loucura" de seu manuseio do tabaco, tornando-a "comovida". "Deus", com isso, pode aflorar "digitalmente debruçado", ou seja, a partir dos dedos da mão do "velho negro". Mais uma vez estão distantes da poética de Herberto Helder quaisquer dogmatizações resultantes de religiões estabelecidas culturalmente. Como distinguiu Antônio Flávio Pierucci (2001, p. 101),

> o sagrado mágico tem íntima afinidade eletiva com o transe místico e o êxtase físico. Já o sagrado religioso, cá entre nós, ocidentais, tem fortes pendores para a moralização da conduta cotidiana, para o ascetismo e o recalque da sexualidade. Religião, no ocidente, virou sinônimo de moral.

Esta diferença entre as religiões "cá entre nós" e a magia dá ocasião ao irônico pronome de tratamento, já que "ocidentais" ("senhores") são os ouvintes, e mágico o personagem da estória contada. Como escreveu Lindeza Diogo (1990, p. 93) sobre Herberto

Helder, “os enunciados de humor convocam a elisão da moralidade”; neste caso, a moralidade elidida é a do Deus ascético e, claro, moral da religião predominante no “ocidente”, provavelmente o Deus da crença dos seduzidos e estupefatos ouvintes da “pequena coisa africana”. O Deus que “aflora” no “Texto 7” das *Antropofagias* possui pontos de contato com o “sagrado mágico”, pois é capaz de promover a loucura e o “transe” a partir da “devotação” do “velho” ao manuseio do tabaco. O tabaco, aliás, tem um caráter ritualístico para os tupi-guaranis; para realizar suas profecias, eles intoxicavam-se com tabaco para possibilitar o transe. O “mercado” do poema herbertiano é, não casualmente, “indígena”, e na prática dos tupi-guaranis o tabaco é uma via de transe para o profético, uma espécie de magia.

2.3.2 Na devoração da máquina lírica, muita ironia, certo romantismo

Ao encerrar seu texto, Pierucci afirma (2001, p. 103): “Magia é vontade de poder. Religião é vontade de obedecer.” O “velho negro” não obedece, como se pode presumir que os ouvintes do relato obedeçam, e pode, com seus dedos, aflorar “Deus”. Nas palavras de Maria Estela Guedes (1979, p. 48), em Herberto Helder “a criação poética é sempre vivida em radical ruptura com a ordem instituída”. Logo, se a criação poética é o que possibilita a existência da magia do “velho negro”, é na poesia que se dá a “radical ruptura”, no caso com a ordem dogmatizadora de Deus, rompida, ou elidida, pelo poema. Não deixa de haver um substrato de violência na ironia do texto, cujas vítimas são “os senhores” a quem se destina o que se tem “a dizer”. O fecho de “*(cumplicidades menores)*”, de *Photomaton & Vox* (1995, p. 30), diz, justamente, da ironia: “A ironia não salva, mas ressalva”. Rosa Maria Martelo (2004, p. 110), ao comentar a poesia de Adília Lopes a partir de uma perspectiva de Richard Rorty, afirma: “o principal alvo de desconfiança de uma ironista é o senso comum, e, para a ironista, o senso comum é, antes de mais, uma linguagem que só pode ser objecto de distanciação

mediante o recurso a outra linguagem": feita está a ironia, que ressalva sem salvar, até porque não há o que ser salvo. Para Herberto Helder, "o senso comum é" "uma linguagem que só pode ser objecto de distanciação", não obstante o quanto sua poesia seja distinta da de Adília Lopes[21], tema do ensaio de Rosa. Por isso o poeta recorre a "outra linguagem", uma "radical ruptura" ao que foi estabelecido pelo "senso comum".

Manuel de Freitas reflete acerca da ironia de Herberto Helder, sobretudo no que respeita a uma "promessa" de silêncio pelo próprio Herberto comentada em "*(notícia breve e regresso)*", de *Photomaton & Vox* (1995, p. 43): "Devo ainda falar e falar, depois de 1968, o ano em que – finalmente! – me prometi ao silêncio?". Em "*(movimentação errática)*", também de *Photomaton & Vox* (1995, p. 131), mais ironia quanto ao mesmo assunto: "Pois o autor escreveu o seu último poema no verão de 1968, o que desde logo foi por ele tomado como 'ligeira' aparência". Freitas (2001, p. 20) diz: "A verdade, porém, é que a 'ligeira aparência' foi levada a sério, como ficou documentado nesse livro incontestavelmente sério[22]que é a *História da Literatura Portuguesa,* de António José Saraiva e Óscar Lopes". Freitas cita Saraiva e Lopes (1996, p. 1077) – "Em 1968 anuncia que deixará de poetar, quando publica *Apresentação do Rosto*, livro heterogêneo em prosa" –, e comenta (2001, p. 20): "O grau de ironia herbertiana é, neste caso como em vários outros, indeterminável, parecendo contudo evidente que a Cultura e seus depositários se assustaram ligeiramente"[23].

Agora, não mais o mero senso comum é alvo da "ironia herbertiana", mas "a Cultura e seus depositários" naquilo que têm de "senso comum", talvez. Mas, verificando na "promessa" herbertiana algo em cujo fundo não reside apenas a ironia, Freitas (2001, p. 20) afirma: "O que é inegável é que a tentação rimbaldiana percorre, enquanto vertigem, as

[21] Interessante: Herberto Helder é um poeta de imensa peculiaridade; Adília Lopes é uma poeta de imensa peculiaridade. Ambos têm pouquíssimas afinidades – talvez, à primeira vista, nenhuma. Mas não é justamente num texto dedicado à ironia em Adília que encontro comentário adequadíssimo a um traço da poesia de Herberto Helder?
[22] O crítico faz-se também um bocado irônico no uso deste advérbio a modalizar um adjetivo reaparecido, não?
[23] Idem.

páginas densas e assusta(dor)as de *Apresentação do rosto*": se os surreaslistas "não viram Harar, onde ele", Rimbaud, "não escrevia senão algumas cartas ausentes", é sugerido que o autor de "*(movimentação errática)*" tenha, ao menos, entrevisto Harar em seu "livro heterogêneo em prosa". Digo de passagem que *Apresentação do rosto* é dos mais raros exemplares da produção herbertiana, pois será seu único *romance* (ou, como se lê na orelha do livro (1968, orelha), uma "autobiografia romanceada"), e torna-se, com o passar do tempo, um livro renegado por seu autor.

Acerca da ironia herbertiana, afirma Pedro Eiras (2005, p. 501): "Na possibilidade de a linguagem (se auto-) interrogar, o texto não deixa de ser desocultação e nova ocultação daquilo que estuda: ele próprio". No caso do "Texto 7", a "linguagem" se vê interrogada logo a partir da circunstância performativa que abre o poema, seu primeiro verso, "Tenho uma pequena coisa africana para dizer aos senhores". Já que haverá rompimento do pacto de afinidades entre o que vai *dizer* e os que vão *ouvir*, os "senhores", o próprio texto é ironizado a partir de seu aparente fracasso numa tentativa de comunicação. É claro que não há fracasso algum, e aí reside a ironia, "desocultação" do (pseudo)fracasso da circunstância comunicativa e "ocultação" do que, no texto, funciona como interrogação da – cito o último verso do poema (2004, p. 286) – "'linguagem' extenuante pela sua própria 'verdade'". Segue Pedro Eiras (2005, p. 501), tratando efetivamente de "verdade": "as oposições, a linearidade do sentido, a 'verdade' se" anulam "perante a possibilidade de revisão irônica". A "linguagem" do "senso comum", "objecto de distanciação", é ironicamente revista por uma "linguagem" que anula "oposições", "linearidade do sentido" e, claro, "verdade", pois uma outra espécie de "verdade", "extenuante" e acentuadamente irônica, advirá do "texto" que "não salva, mas ressalva". Produz-se, assim, uma "verdade" entre aspas, plena de ironia, mas também um bocado mágica como o "velho negro", e um tanto violenta como a colocação de "Deus" "num mercado indígena".

Outro texto acentuadamente irônico de Herberto Helder é *Comunicação académica*, irônico já a partir do fato de que não existe comunicação acadêmica de espécie alguma. Na *Poesia toda Ou o poema contínuo*, o texto recebe o estatuto de livro, e é o mais curto dentre todos. *Comunicação acadêmica* (2004, p. 185) é uma espécie de enumeração enlouquecida, ironizando também, decerto, a escrita automática dos surrealistas: "Gato dormindo debaixo de um pimenteiro: gato amarelo folhas verdíssimas pimentos vermelhos: sono redondo: sombras pequenas de pimentos vermelhos no sono do gato". A outra vítima da ironia do texto, evidentemente, é um ambiente, a academia, que de algum modo representa a cultura oficial, tão atacada por Herberto. Acho curioso que o encerramento de *Comunicação académica* possua uma espacialização que lembra a forma do verso (2004, p. 186):

et caeteramente vosso inteiro:
herberto helder:
em janeiro:
mil novecentos e sessenta e três

O latim perto do debochado enceta a assinatura do texto, que será de um autor tão textual como todos os outros que surgem na obra de Herberto Helder, não apenas porque se localiza num texto poético, mas porque "herberto helder", em letras minúsculas, *não* escreveu uma comunicação acadêmica. A disposição das frases é bem semelhante à do final da parte "V" de "Fonte" (2004, p. 54),

violentos,
cerrados,
palpáveis.

, o que me faz supor que o "herberto helder" sugere estar mais perto do verso que do universo acadêmico, ironia sustentada pela própria maneira gráfica com que o texto se encerra. Em "*(carta a uma instituição requerendo uma bolsa)*", de *Photomaton & Vox* (1995, p. 111), a cultura oficial é novamente atacada: "Vivemos do medo e de sua gesticulação. E é desse medo que se alimentam os senhores, mestres de alguma vil ciência (...)" – reaparecem os "senhores", irônico modo de identificação dos interlocutores no "Texto 7" . O indivíduo solicita uma bolsa que lhe permita destruir a própria instituição (1995, p. 113):

> (...) solicito os meios de passagem à transgressão pela violência (...). (...) não me tolhe pôr na palavra crua o requerimento de me ser facultada uma bolsa para estudo e investigação de explosivos, armadilhas, bombas, instrumentos e processos radicais com que execute, o melhor que me for exposto, ou a cuja perícia chegue por talento e ensino, o plano de fazer ir pelos ares essa humanista, tão votada aos progressos, concedente instituição.

É óbvio que se trata duma solicitação impossível de ser aceita, e, no limite, tal pedido poderia levar seu feitor à cadeia. A expressão, contudo, recupera a prolixidade de solicitações desse tipo, o que cria uma tensão forte entre verossimilhança e absurdo. Mas "fazer ir pelos ares essa humanista, tão votada aos progressos, instituição" é um modo de, pela "investigação de explosivos" e "processos radicais", científicos, usar o "progresso", já que fascina o remetente da carta "este circuito fechado" (HELDER, 1995, p. 113), para a destruição da instituição cientifica. Por outro lado, a explosão seria, por si própria, um gesto de violência agregada de beleza, atraentes que são, por exemplo, todos os incêndios e implosões de edifícios. Seria também um gesto revolucionário, já que "Revolucionar é destruir a instituição", como Herberto (1965, p. XVI) diz no prefácio a Bettencourt. A exemplo de *Comunicação académica*, é apenas no fim de "*(carta a uma instituição requerendo uma bolsa)*" que se encontra algo mais afeito à poética de Herberto Helder (1995, p. 114): "Quanto a mim, amo a noite, o sangue, a desordem".

Herberto Helder, reunindo "magia" e violência num mesmo universo, afirma (2001a, p. 192):

> A magia, esse reino tão complexo de poder, é um casamento natural mas dramático, uma coordenada desavença de níveis de consciência, formulações do desejo, domínios da realidade, debates da pessoa com a realidade. O objecto que eu agito mortiferamente é uma arma ambígua. Como se eu estivesse metido numa espécie de guerra santa: a minha inocência é assassina.

É "ambígua" a "arma" da poesia porque ambíguo é o símbolo, e trava-se "uma espécie de guerra santa", pois a violência se dá em busca de um objetivo *justo*: a poetização do mundo dos homens. Dá-se de modo "dramático" aquilo que tem por característica ser "natural", já que a "magia, esse reino tão complexo de poder", põe-se em confronto com um mundo sem "magia" alguma, mundo de instituições cujos "senhores" "se alimentam" de "medo".

Em outra das *Antropofagias*, o "Texto 2" (2004, p. 276), surge mais uma possibilidade de lembrança de uma prática tupi-guarani:

> esta doçura que é o escândalo dos "mortos usando
> cabeças de ouro o terror da riqueza"
> mão apenas em dedicatória a lavouras desconhecidas
> da "festa"
> ela mesma a sua festa inferida de aí estar

A antropofagia era prática comum entre os tupi-guaranis. Comia-se o corpo do cativo inimigo para que dele fossem herdadas suas virtudes, e os banquetes eram festividades; de modo não muito distinto, diz Maria Estela Guedes (1979, p. 48), a poesia de Herberto Helder é "uma festa"[24]. No "Texto 2" das *Antropofagias*, os "mortos usando/ cabeças de ouro", em estado escandaloso de "doçura", aparecem numa condição semelhante à dos guerreiros devorados, seres simbólicos de quem se *comem* as qualidades e, assim, a quem se concede um tipo de "dedicatória" manual e festiva. A morte, incondicional item da prática antropofágica, aparece flagrantemente em "(*é uma dedicatória*)" (1995, p. 9):

> E esta massa ofegante é queimada por um
> suspiro, um alimento brutal.
> O teu rosto cerca-me, a minha
> morte cerca o teu rosto como uma clareira
> pulsando
> na luz cortada. A pessoa
> que é uma frase (...)

"A pessoa que é uma frase": noto aqui a possibilidade de o autor matar-se para que retire de si mesmo, numa prática de auto-antropofagia, o que possui de melhor, mais suspirante, um "alimento brutal", e transforme-se em "frase", ou mesmo verso. O rosto do outro, "teu", é um tipo de espelho que faz o autor olhar-se como se estivesse pronto a se devorar. Da "massa ofegante", já "queimada por um/ suspiro", um sopro vital e, exatamente por isso, portadora da própria condição da morte, retira-se a dedicatória, e a auto-antropofagia

[24] É pouco demais citar apenas um sintagma nominal; cito a construção inteira: "a criação poética é sempre vivida em radical ruptura com a ordem instituída, sendo por isso uma festa". Já que citei, comento. Parece-me óbvio que Maria Estela Guedes refere-se à "ordem instituída" por uma "cultura" que "é", nas palavras do próprio Herberto Helder (1995, p. 125), "operação de empobrecimento da revelação". Não me parece, por outro lado, que a cultura tupi-guarani, de acordo com uma mirada como a herbertiana, proceda na direção de algum "empobrecimento". Tampouco me parece que deixe de existir, nesta e em outras culturas menos empobrecidas por fatores como a psicanálise – tão criticada por Herberto –, uma "ordem instituída".

não impede que se estabeleça a relação com um efetivo outro, representado pelo pronome em segunda pessoa.

Emaranhadas estão, portanto, várias possibilidades do que me permiti chamar, não sem algum receio, de "místico", pegando o termo emprestado a Goswami. Sem receio, no entanto, afirmo ser evidente que este emaranhamento dá-se, a partir do título de *A máquina de emaranhar paisagens*, exatamente pela presença da máquina, tema que retornará, ainda neste capítulo, sob novo prisma. Neste momento, visito outra vez os gregos para que a reflexão acerca da máquina herbertiana ganhe um primeiro sentido. Segundo Marilena Chauí (2002, p. 142),

> é interessante observar que a palavra *mechané* – máquina – quer dizer "invenção engenhosa", "estratagema eficaz", um expediente astuto com o qual o mais fraco (o corpo humano) pode vencer as resistências do mais forte (a natureza). A máquina grega é, literalmente, maquinação.

Produzir máquinas, seja qual for sua finalidade, é "estratagema", vitória. A "invenção engenhosa" do poeta reside em "vencer as resistências" de forças que, pelo menos à primeira vista, podem ser-lhe sobrepujantes, como a achatada realidade dos homens. "maquinação" é o que se pode ver no retornado "Todas pálidas, as redes metidas na voz", poema que figura, não casualmente, em *A máquina lírica* (2004, p. 206):

> Todas pálidas, as redes metidas na voz.
> Cantando os pescadores remavam
> no ocidente – e as grandes redes
> leves caíam pelos peixes abaixo.
> Por cima a cal com luz, por baixo os pescadores
> cheios de mão cantando. [25]

A maquinação, neste poema, dá-se pela habilidade dos pescadores, teoricamente à mercê das condições da natureza. As redes não deixam de ser máquinas que logram êxito na tarefa de multiplicação do frágil corpo humano ("os pescadores/ cheios de mão cantando"). Na abertura da estrofe seguinte, terá lugar um anúncio de multiplicação dos próprios peixes, pois chegará Deus, em espírito livresco: "E o espírito de Deus como num livro/ movia-se

[25] Sai outra vírgula nas edições da *Poesia toda* de 1990 (1990, p. 264), 1996 (1996, p. 264) e 2004; nas edições de 1973 e de 1981 (1973, p. 34; 1981, p. 338), lê-se: "Cantando, os pescadores remavam".

sobre as águas" (HELDER, 2004, p. 206). O canto mesmo, logo, sendo a ação que empreendem os pescadores, maquina a chegada de Deus; se entre canto e poema há magnífica similitude, é pela "Palavra" (HELDER, 2004, p. 85), outra maquinação – suprema maquinação! –, que se dá o milagre.

Mas máquina é também repetição que aponta para um princípio, e estar atenta ao princípio das coisas é tarefa que a poesia de Herberto Helder se dá. Pedro Eiras, ao comentar "A Menstruação quando na cidade passava", poema que será recorrente em "A macieira", afirma (2002, p. 407):

> Num texto integrado em *Papier Machine* (2001), Jacques Derrida questiona-se sobre a possibilidade de pensar, *ao mesmo tempo*, a máquina como o lugar da repetição programável e portanto previsível, e o acontecimento como a possibilidade do impossível, o eclodir do inesperável, a surpresa absoluta (...). Ou seja, a iteração a que todo acto está desde sempre exposto (tudo se pode repetir, a repetibilidade marca o gesto desde a origem, (...)) e, por outro lado, o messiânico sem messianismo (o advento puro do outro, o irredutível da unicidade e da novidade absoluta do gesto). Ora, todo acontecimento contém já a hipótese de sua iteração, e essa iteração dá-se como novidade contínua.

Já está: *A máquina de emaranhar paisagens* é "o lugar da repetição", pois nela estão (repetidos) textos já escritos, prontos e pertencentes à tradição, mas é também "novidade contínua", pois propõe um texto novo, do mesmo modo que será novo o "operário" de "*(o humor em quotidiano negro)*" quando sair do "misturador", uma máquina: máquina misturadora é também o poema herbertiano. A "surpresa absoluta" do texto novo dá-se pelo fornecimento de "um sentido que nunca esteve presente", nas palavras de Derrida (2002, p. 200). No que diz respeito à "origem", não é casual que sejam o "Génesis" e o "Apocalipse" os textos bíblicos a se *emaranhar*: "o gesto", em sua iterada "novidade", quer abranger "desde a origem" até o fim. Pedro Eiras (2002, p. 402), por isso, afirma: "Podemos pensar assim a "máquina lírica": ela repete operações para definir o acontecer do impossível". Um notável "acontecer do impossível" (assim como a aproximação totalizante de "vaca" e "jarro" – "uma vaca é um jarro sumptuoso" – em *Última ciência* (2004, p. 451) é "o eclodir" de algo

"inesperável") a partir da repetição de "operações" é a primeira estrofe de "Mulheres correndo, correndo pela noite", poema, claro, de *A máquina lírica* (2004, p. 201):

> Mulheres correndo, correndo pela noite.
> O som de mulheres correndo, lembradas, correndo
> como éguas abertas, como sonoras
> corredoras magnólias.
> Mulheres pela noite dentro levando nas patas
> grandiosos lenços brancos.
> Correndo com lenços muito vivos nas patas
> pela noite dentro.
> Lenços vivos com suas patas abertas
> como magnólias
> correndo, lembradas, patas pela noite
> viva. Levando, lembrando, correndo.

A repetição, na estrofe supracitada, dá-se não apenas no plano imediatamente semântico, legível pela lembrança (passado) de "mulheres" que agem no gerúndio, possibilidade das mais flagrantes do presente em língua portuguesa; a repetição dá-se, sobretudo, na recorrência de vocábulos, pois várias vezes aparecem "mulheres", "correndo", "lenços", "patas", etc.: a "máquina" apresenta sua natureza repetidora. Por outro lado, a máquina é, de novo, misturadora, pois se "lenços", por exemplo, aparece três vezes na estrofe, na primeira ele é modificado por "grandiosos" e "brancos", na segunda por "muito vivos" e, na terceira, por "vivos" – o último adjetivo, é claro, define "lenços" duas vezes, mas é alterada sua intensidade. É a iteração e a mistura que permitem aos poemas de *A máquina lírica* possuir uma "linguagem encantatória", que se vai "gerando através da repetição, na verdade uma espécie de polissíndeto narrativo", nas palavras de Pedro Schachtt Pereira (2002b, p. 288).

A mistura exacerba-se, pois "vivos" não são apenas os "lenços", "viva" também é a "noite", do mesmo modo que "abertas" não são apenas as "éguas" que servem de comparantes às "mulheres", mas também as "patas" que, na metade final da estrofe, não são apenas das "éguas"-"mulheres", mas igualmente dos "[l]enços vivos". Assim sendo, repete-se, através dos vocábulos mais de uma vez grafados, não apenas a visão das "mulheres" "lembradas" e "correndo" (passado/ gerúndio), mas a própria *lírica* (gênero da poesia em primeira pessoa),

dada a *máquina* que recebe este adjetivo. Uma poesia que se repete e sempre apresenta algo de novo não será uma poesia *contínua*? Repito, com Pedro Eiras: "Ora, todo acontecimento contém já a hipótese de sua iteração, e essa iteração dá-se como novidade contínua". Assim é: uma "novidade", dentre tantas outras, da poesia herbertiana, é sua "iteração" "como novidade", e este traço se dá em continuidade: *Ou o poema contínuo*, pois.

A iteração da *lírica* através de uma máquina que também é misturadora pode apresentar "o eclodir do inesperável": "mulheres", que no sentido primeiro que o idioma lhes dá significam tão-somente seres humanos do sexo feminino, no poema tornam-se também "éguas", ganham "patas", tornam-se "magnólias" sem que deixem de ser o que já eram. O que, em tese, se basta, ou seja, a humanidade das "mulheres", na *máquina* de "Mulheres correndo, correndo pela noite" ganha pelo menos dois tipos ("éguas": animalidade; "magnólia": naturalidade perfumada) de suplemento. Nas palavras de Derrida (2002, p. 200), "suplemento" é "aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno", e "é também aquilo que supre. 'Suprir: 1. Acrescentar o que falta, fornecer o excesso que é preciso', diz Littré". Portanto, a *máquina* que repete cria, e a *lírica* é, enquanto do "tempo mais antigo", como se lê em "Prefácio", de *A colher na boca* (2004, p. 9), "tão nova como a resina", sintagma que define a desejada "mulher" de "O amor em visita" (HELDER, 2004, p. 20).

Mas as "situações" da *máquina lírica* são "cheias de novidade" (HELDER, 2004, p. 278) apenas se a "novidade" for entendida como algo extra-ordinário, portanto fora da ordem e *dentro* do "acontecer do impossível" referido por Pedro Eiras. Digo isto porque Silvina Lopes, privilegiada leitora de Herberto Helder, traça uma diferença bastante importante entre "novidade" e "novo", num ensaio que, não obstante, não trata de Herberto. Afirma Silvina (1998, p. 35) que a "compulsão à novidade (...) é simplesmente decorrente do desenvolvimento da economia capitalista, cuja roda devoradora fez circular muitos gestos modernistas, expurgando-os da sua singularidade". Isto se dá em virtude de "noções como a

de ‘tradição da ruptura’, segundo a qual a história literária se define por um percurso de negações sucessivas: aquilo que vem tomar o seu lugar na história fá-lo por oposição ao anterior, ou seja, apresentando-se como novidade, e não como novo” (LOPES, 1998, p. 36).

Assim sendo, o que se dá nos suplementos d’*A máquina lírica* não é o que Silvina entende por “novidade”, mas o que ela (1998, p. 37) chama de “novo”: o “novo (...) introduz a relação de infinita estranheza, experimentada perante o não dominável, ou domável (...). Novo é o que se dá na diferença de uma repetição alterante”. Não é exatamente “uma repetição alterante” que tem lugar na *máquina* herbertiana? Não creio que a poesia de Herberto Helder filie-se a algo como a “tradição da ruptura” a que Silvina se refere – as ruptura feitas por esta poética são outras, bem outras –, e não me sabe um disparate repetir, com alguma alteração (não estou tratando de repetições alterantes neste momento?), algo que já escrevi neste estudo: não vejo nos freqüentes abraços herbertianos a Camões um modo de Herberto Helder *matar* Pessoa, já que isto não é mais necessário, e nem se fosse o seria, pois a tradição herbertiana é livre o bastante para que Pessoa possa permanecer vivo e *comunicante*. O que se dá em Herberto é bastante bem expressável pela “infinita estranheza”, ou pelo “não dominável” ou “domável” dito por Silvina, e as “éguas”, portanto, serão “abertas”, indomáveis. Se o texto é “não dominável”, por que seria *dominado*, por exemplo, pelo fantasma pessoano?

Sou levado, pelo “antigo” de “Prefácio”, pelo “nova” de “O amor em visita” e pelo “novo” da herbertiana Silvina Lopes, a uma das palavras-chave do fragmento de Derrida: “excesso”. Saio, no entanto, do “suplemento”, pois falo agora a partir da falta. Ou não saio, pois “suplemento” acrescenta “o que falta”, “fornece o excesso que é preciso”. Parto daquela que reputo como a mais notável expressão de falta em poesia de língua portuguesa, o verso camoniano “porque não falte nunca onde sobeja”. Cito, pela oportunidade e pelo prazer, o inteiro soneto camoniano no qual este verso se encontra (2005, p. 120):

> Pede o desejo, Dama, que vos veja,
> não entendo o que pede; está enganado.
> É este amor tão fino e tão delgado,

que quem o tem não sabe o que deseja.

Não há cousa a qual natural seja
que não queira perpétuo seu estado;
não quer logo o desejo o desejado,
porque não falte nunca onde sobeja.

Mas este puro afeito em mim se dana;
que, como a grave pedra tem por arte
o centro desejar da natureza,

assi o pensamento (pola parte
que vai tomar de mim, terrestre [e] humana)
foi, Senhora, pedir esta baixeza.

Antes de mais, se faço uma leitura breve deste soneto, começo-a pela detecção dum dado fundamental: é erótico o poema, pois todos os movimentos por ele realizados visam a sexualização do amor. O contrário disso, o neoplatonismo, se manifesta no que não possui moto. Exemplo de estagnação: "Não há cousa a qual natural seja/ que não queira perpétuo seu estado": a natureza acusa que a manutenção dum estado fixo, sem dinamismo, é o ideal. Exemplo de movimento: "(...) a grave pedra tem por arte/ o centro desejar da natureza": a "natureza" acusa que a deslocação é a realidade dos fatos, desde o que faz a pedra até o que faz o desejo. E podem-se encontrar, na terra, o pensamento, o desejo (movimento fundamental do humano) e a "baixeza", pois o dínamo erótico encaminha-se às partes baixas, ao sul do corpo, à sobejidão do ato sexual.

Que tem Herberto Helder com isto, ou seja, com este Camões? Antecipo um tema forte, a surgir em diversos momentos a partir já deste capítulo: o movimento é das recorrências mais freqüentes da poesia herbertiana, assim como o erotismo. Por agora, cito um fragmento de *Do mundo* (2004, p. 541):

Meto para dentro a linha sísmica,
ponho os dedos de fora,
e a linha
– os pontos poderosos das palavras:
amor, velocidade, morte, metamorfose – a linha
vibra, a linha do mundo. Escreva-se:
obscurece, revela.
Nos lugares frios as pedras longamente pousadas sobre leques de água.

Noutro texto, afirmo (2006, p. 193): “(...) um abalo sísmico só tem lugar a partir duma falha do terreno, falha efetivamente geológica: a natureza e suas leis legíveis pelo desejo vêem-se em privilegiado espaço não apenas em Camões, mas também em Herberto Helder”. Em Camões, da falha ao desejo; em Herberto, da falha ao abalo sísmico, e aos “pontos poderosos das palavras:/ amor, velocidade, morte, metamorfose”. “Escreva-se”, pois, o excesso a partir da falta, “porque não falte nunca onde sobeja”, e está construído o suplemento, está fornecido “o excesso que é preciso”.

2.4 UMA VISÃO RESPIRANTE, UMA OCULTA CONVIVÊNCIA

Volto, neste momento, a “Um deus lisérgico”, poema que começa com “[e]le viu”. A importância da visão na obra herbertiana é tratada por Maria Estela Guedes (1979, p. 155): “O poeta tem da vida não uma teoria, mas a prática da visão. Daí a insistência no verbo ver, determinadora da cosmovisão, e nunca da concepção mais ou menos filosófica ou metafísica do universo”. Assim, a mesma supremacia da prática que se vê em “Todas pálidas, as redes metidas na voz” comparece à “insistência do verbo ver”. Porém, do mesmo modo que, no poema de *A máquina lírica*, a prática dos pescadores – devedora da prática da poesia – inaugura uma realidade que extrapola a mundana, dada a convocação de Deus, o “deus” de “Um deus lisérgico” vê algo que não seria acessível sem o efeito alucinógeno provocado pela própria poesia, “mais forte” que “LSD”.

É a “visão” um dos componentes que balizam a “frase africana” de um dos poemas de *Os selos* (2004, p. 478):

> Entre temperatura e visão a frase africana com as colunas de ar
> sorvedouros pedaços magnéticos de um lado para outro
> e alguém que dança quase apenas um rosto martelado,
> mãos negras. Eu disse: levo a máscara,
> levo-a deste mundo.

A “frase africana”, magnética como a atração que a poética herbertiana sente pelo que fica à margem da cultura dominante, une-se à dança que só se pode fazer a partir da “máscara”: a poesia tem seus artifícios, não obstante a máscara ser um dos elementos mais representativos da cultura africana. O sujeito da poesia porta (“levo a máscara”) o que simboliza, ritualisticamente, a própria urdidura poética; também em *Os selos* (2004, p. 492), lê-se: “Com uma trama pode urdir-se a máscara”. Segundo João Amadeu C. da Silva (2000, p. 67), “a máscara representa o contacto com as origens, com os mitos, com o tempo imemorial e de algum modo encobre estranhos e profundos conhecimentos dos tempos passados”. A máscara, pois, pode ser vista, já que diz do “contacto (...) com” um “tempo imemorial”, como análoga às musas. Os “profundos conhecimentos dos tempos passados”, “das origens”, estão urdidos, não apenas *no* poema, mas, sobretudo, *pelo* poema. Guarda também uma idéia de morte o verso “levo-a deste mundo”, se não me esqueço de que o poeta é “mais mortal que os outros animais”.

Em outro poema fundado na visão em primeira pessoa, fica flagrante que, para além da mera apreensão da realidade circundante, o que importa para o exercício da poesia é um tipo de visão que permite uma experiência extrapolativa. A revelação (que também pode dizer da fotografia, como se verá no capítulo 4) consiste em ver o que não se mostra a todos os olhos, e a condição para o que me permito chamar de *visão fundadora* é um espírito que seja capaz de transcender a realidade mais imediata; cito *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 349):

> Em certas estações obsessivas,
> insondáveis
> pela doçura e a desordem, eu vi
> sobre
> o barulho dos buracos terrestres
> as caras
> engolfadas fulgurando até ao sangue, sua teia
> de ossos fechada
> por membranas que respiram com luz
> própria.

As “estações obsessivas” são “certas”, ou seja, *corretas* na medida da necessidade extática, e são também apenas *algumas*: aponto a excepcionalidade que permite a visão do

"eu". As "estações"-estados, pontos de vista, não se podem sondar justamente pela mesma excepcionalidade que as caracteriza, pois são feitas de "doçura" e "desordem", estando, portanto, distantes do normal, dado um elemento que diz da insubordinação, "desordem", e dada a excepcional corporeidade do sabor, da "doçura". O que a visão apreende são "caras" de fulgor, de brilho visceral porque "até ao sangue". Mesmo as membranas "respiram" – já que vivem, têm pneuma – "com luz/ própria", luz que será resultado de um ouro que, por sua vez, resulta da visão fundadora do "eu". Desde o título do poema, uma memória alquímica, por "corpo" estar em associação a "obra", presentifica-se.

A visão permite iluminações (outro sentido da "luz/ própria") semelhantes à do encerramento de um dos poemas de *Flash* (2004, p. 385): "Máxima visão, no abismo, de um planeta de quartzo". Aproximo-me agora do xamanismo, outro elemento que pode fazer parte da magia da poética herbertiana; de acordo com Eliade (1979, p. 17), "o xamã é aquele que 'vê' (...) ao longe tanto no espaço como no tempo vindouro". O "deus lisérgico" "vê" "a muitas noites de distância" (HELDER, 2004, p. 252), pois pode ver "ao longe (...) no tempo vindouro". O aspecto lisérgico dá à embriaguez, traço dionisíaco, outro aspecto, agora xamânico: segundo Eliade (2002, p. 16), "xamanismo = *técnica do êxtase*"; assim, o êxtase permite ao xamã a possibilidade de sua especialíssima visão.

A presença da respiração em *O corpo o luxo a obra* remete à "magia natural renascentista", aspecto comentado por Joaquim Manuel Magalhães (1999, p. 134-135):

> Uma palavra insistente em Herberto Helder bastará para justificar esta relação histórica com o mundo da chamada "magia natural renascentista": "sopro" e seus múltiplos correlatos na obra. Além de tudo o que pode invocar de trabalho com o lume, de afirmação do pneuma, de elemento vital unindo os seres (...), invoca (...) espaços onde o "sopro" do espírito se configura no que move roupagens e gestos, nas faces de espíritos alados que sopram (...).

Um desses "espíritos alados" pode ser a própria paisagem, fornecedora de magia à noite do eu lírico em *Cobra* (2004, p. 329):

> Quando a paisagem sopra pelas janelas, durmo
> olhando
> os centros memoriais. Deu-me a inteligência

> aquilo que toquei: o pénis que vem desde os astros das costas,
> os ovos no fundo dos alvéolos, as pálpebras
> negras. Somente o mundo
> é uma coisa sonora. (...) [26]

Há, de fato, um "pneuma vital", e ele, o próprio sopro, é dado pela "paisagem". Ressalto que este sujeito lírico dorme "olhando/ os centros memoriais", distantes, neste caso, não "no tempo vindouro", mas sim num tempo passado que a cultura se encarregou de obstruir ao homem comum. Um poema anônimo mudado para o português em *Doze nós numa corda* (1997b, p. 52), que retornará adiante, começa com o verso "[é] para todos a terra". A "paisagem" que deverá ser "de todos" sugere o "pneuma vital unindo os seres", pois "a paisagem" a "todos" pertence. O toque do eu no mundo, "coisa sonora", pode ser musical, e o "mundo" torna-se um instrumento fazedor de música. O sonho é o permissor da visão dos "centros memoriais", lugar do possível encontro com o que o eu tem de semelhante aos demais, a "todos", e sonho também é um dos sinais indicativos, segundo Eliade (2002, p. 26), "de ordem extática", de que alguém pode vir a tornar-se um xamã.

E só é possível *tocar* as "partes/ graves" (sintagma de "Mão: a mão", de *A cabeça entre as mãos* (2004, p. 409)), isto é, "o pénis" – órgão do amador que se quer misturar ao outro –, "os ovos" – aquilo que permite o *spérmata*, a ser visto mais logo – e "as pálpebras" – véu que, com seu movimento, permite a visão e a ocultação –, transformando-os em música, linguagem audível por "todos os seres" porque existe a "inteligência", ou seja, a interligação.

[26] Há duas diferenças nesta estrofe em relação à *Poesia toda* de 1981: uma é a inversão do adjetivo "negras", que vem antes de pálpebras como uma alternativa; na edição de 1981, lê-se (1981, p. 565): "os ovos no fundo dos alvéolos, ou as negras/ pálpebras". A inversão que se vê a partir de 1990 (1990, p. 376; 1996, p. 376) reforça o negror das "pálpebras", que passam a ser negras em *enjambement*, o que destaca o caráter de uma cortina que enegrece a visão, não apenas para a obscurecer, mas para lhe dar a densidade que é excelência da escuridão. Além disso, "os centros memoriais", na *Poesia toda* de 1981 (1981, p. 565), são "centros de África"; uma referência explícita a um lugar, não obstante a carga simbólica que ele possua, é substituída por uma idéia que melhor apresenta o encontro, na poesia, do sujeito poético com um centro que é seu, mas não deixa de ser de todos. Há outra retirada de África na *Poesia toda* de 1996 e em *Ou o poema contínuo*: na edição de 1981, em *Cobra*, lê-se (1981, p. 539): "Estive agora em África com seus fulcros de oxigénio"; nas edições de 1990, 1996 e 2004, o verso é "Estive agora na memória com seus fulcros de oxigénio" (1990, p. 353; 1996, p. 353; 2004, p. 305). Dadas as substituições de "África" por idéias relativas a "memória", trata-se, esta memória, de algo que se pôde simbolizar pelo nome do continente africano, sugestor de primitivismo e, portanto, memorialidade ancestral, pouco culturalizada. África é uma presença que também se verifica em *Os selos*, mas neste livro a idéia é mais generalizante, mais simbólica, pois o núcleo "africano" de *Os selos* (1996, p. 559; 2004, p. 482) manifesta-se nas "áfricas/ redivivas", o que aponta para a polissemia do que pode ser apontado por uma África no plural e com inicial minúscula.

Antes de ser tema da “magia natural renascentista”, a idéia de sopro como elemento fundador do homem aparece em um filósofo pré-socrático, Anaxímenes, de quem resta apenas um único fragmento (In BORNHEIM, 2001, p. 28): “Como nossa alma, que é ar, nos governa e sustém, assim também o sopro e o ar abraçam todo o cosmos”. Assim sendo, tudo respira, tudo é sustido pelo ar: “Respira no verão largo a flor com um feixe/ de artérias” (HELDER, 2004, p. 327): a flor de *Cobra* consome o mesmo ar que abraça “todo o cosmos”, e o sangue, matéria vital, só é permitido pela ação do sopro, elemento ativo; segundo Giovanni Reale (2002, p. 61), o “ar é concebido por Anaxímenes como naturalmente dotado de movimento; e, pela sua natureza mobilíssima, bem se presta (...) a ser concebido como em perene movimento”. Caríssima à poética herbertiana, a idéia de movimento, neste caso associado ao ar, surge em *Do mundo* (2004, p. 539):

> Marfim desde o segredo rompendo pela boca,
> constelação assoprada, arco
> vibrante com a flecha sustido pelo arco
> do braço – será que o mundo
> se transforma, será que estremecem os objectos da terra?

O ar se movimentará quando se soltar a “flecha” cujo “arco” é “sustido pelo arco/ do braço”. A tensão do arqueiro, notadamente muscular, remete ao “marfim” que começa com o “segredo”, ambos sendo rígidos como o é o “pénis”, parte grave, órgão, nomeado em *Cobra*, do amador. Mas o ar, no fragmento supracitado de *Do mundo*, já existe, pois a constelação é “assoprada”. Afirma Plutarco (apud REALE, 2002, p. 61), acerca de Anaxímenes: “o homem deixa sair da boca o quente e o frio”; desse modo, é a partir do sopro humano que o mundo respira, que “o ar” abraça “todo o cosmos”, e quem sopra a “constelação” de *Do mundo* é o poema, cujo “segredo” rompe “pela boca” dos versos. Logo tratarei do oculto que a poesia de Herberto Helder guarda; por ora, cabe ver que é pelo sopro, pelo ar, que o mundo poderá ser transformado: “será que o mundo se transforma (...)?” é uma das apostas desta lírica pneumática.

Os selos, outros, últimos (2004, p. 506) também investe o ar vital da tarefa de permitir a respiração do mundo:

> Por um nexo da fala pequena com a fala que se inspira de tudo:
> não o seu
> nome imovelmente
> mas o nome do prodígio. O pneuma em cheio na estrela:
> uma campânula, um jarro soprado.
> Ele, abuso onde pessoas e coisas – transfunde os pulmões no vidro:
> campânula e jarro são os pulmões do mundo.
> E passa o vento de Deus eriçando o ouro em torno –

O início da estrofe faz-me supor a *máxima abrangência*, pois a "fala pequena" (individual?) "se inspira de tudo", move-se ao que a extrapola ("todos"?), a partir da inspiração – estado "obsessivo" de quem escreve e também ar para dentro –, "[p]or um nexo". O "prodígio" é um "nome"; logo, aquilo que maravilha é feito da *substância* (nome = *substantivo*) com que se faz a poesia. A "estrela" é atingida pelo "pneuma", e "estrela" é corpo celeste em consonância com o corpo humano; segundo Marcelo Gleiser (2002, p. 18),

> Os elementos dos quais somos compostos, como o carbono, o nitrogênio e o oxigênio, vieram dos restos mortais de estrelas que existiram antes da formação do nosso Sistema Solar, há aproximadamente 5 bilhões de anos. Quando estrelas morrem, explosões gigantescas espalham a sua matéria através do espaço interestelar. Pois é essa matéria que, fazendo parte da Terra, é encontrada em nossos ossos e órgãos.

A "estrela" atingida "em cheio" pelo pneuma ganha, a um tempo, vida, pois respira, e morte, pois permite a existência do ser humano. Por isso, em *Os selos* (2004, p. 472) diz-se literalmente: "A substância de um homem e de uma estrela; a mesma". A "campânula" e o "jarro", "pulmões do mundo", formas paradigmáticas, expressam, inclusive, a anatomia possível de uma humanidade que não se oponha a seu entorno, com que deve estabelecer "um nexo": "pessoas e coisas", a magia do "sopro" que não exclui. Assim, a parte "2" de *Última ciência* (2004, p. 440) pode-se conter com um "nexo", um contato respiratório, "o sopro boca a boca".

Outro componente da irmandade herbertiana, Teixeira de Pascoaes (figura comunicante de *Edoi lelia doura*), também trouxe o sopro para sua poesia. Antes de mais, apesar das evidentes diferenças entre os dois poetas, detecto uma semelhança entre Pascoaes e

Herberto Helder, já que, na poesia do primeiro, segundo Eugénio de Andrade (1986, p. 14), "todas as coisas, próximas ou remotas, estão ocultamente ligadas entre si", o que não é nada estranho ao outro. Vejo também, na estrofe de abertura do primeiro poema pascoalino que Herberto Helder trouxe a sua antologia, o sopro (In HELDER, 1985, p. 61):

> Senti passar um vento misterioso,
> Num torvelinho cósmico e profundo.
> E me levou nos braços; e ansioso
> Eu fui; e vi o Espírito do Mundo.

Pascoaes e Herberto se encontram na idéia do vento, do ar que fornece ao "Mundo" uma hipótese de nexo que faz com que "todas as coisas" respirem por semelhantes "pulmões". A presença do "cósmico" na estrofe de "Vento do espírito" também se aproxima da "estrela" herbertiana de *Os selos, outros, últimos*. Os dois autores demonstram, cada um em sua medida, a já citada (no caso de Herberto Helder) filiação a um modernismo que busca a deseterilização da cultura, com ecos rimbaldianos. Além disso, encontram-se *Os selos, outros, últimos* e "Vento do espírito" pela presença de subjetividades que se reúnem ao que as excede: no poema herbertiano, o eu é sugerido pela "fala pequena"; no pascoalino, é expresso pela primeira pessoa do singular.

O coração, símbolo ocidental do sentimento, recebe também o pneuma para que possa pulsar acorde a uma poética vital:

> O coração em cheio
> no corpo, Um sopro
> no coração,
> E a carne reflui toda

Em "Mão: a mão", de *A cabeça entre as mãos* (2004, p. 405), para a carne refluir, ou seja, mover-se e ter a chance de acessar, por exemplo, a "memória mais antiga", é preciso o "sopro" "no coração". O "coração" está tão "em cheio" no corpo como "em cheio" o "pneuma" atinge a "estrela" em *Os selos, outros últimos*: vida e morte, de novo, mesmo porque "sopro/ no coração" é o nome de certa cardiopatia. O refluxo da "carne", portanto, dá-se numa situação doente, e penso na criativa "doença fixa" que lavra o eu de *Cobra*. Vida e

morte, pois, de novo, mas agora numa situação de simultâneo acesso a ambas, situação, por assim dizer, *entre*: a "doença" participa da vida, pois não é morto o indivíduo enfermo; a "doença", ao mesmo tempo, participa da morte, pois não é saudável, logo não é plenamente vivo, quem se encontra adoecido. Percebo outra vez um duplo movimento do pneuma, rumo à vida *e* rumo à morte, e *entre*, dinamicamente, a vida *e* a morte.

Do mundo (2004, p. 536) apresenta o pneuma, literalmente:

> – como se diz: pneuma,
> terrífica é a terra e no entanto nada mais do que um pouco:
> criar matérias –

O "pneuma", portanto, cria "matérias", permite a criação do mundo do poema se é pronunciado. Quando o vocábulo "pneuma" é dito, acompanhado, evidentemente, do ar que sai da boca de quem o pronuncia, a "terra" volta a ser "*terr*ífica", inculta; para isso basta "nada mais do que um pouco" de ar, nada mais do que o "pneuma" dito pelo poema. Ocorre-me um pequeno trecho da parte "VII" de "As musas cegas" (2004, p. 92), e agora eu leio "criança" como intercambiável a poema: "[e]ssa criança tem boca". Se "tem boca", pode enunciar o que Maria Lúcia Dal Farra chama de "conhecimento informulado", e soltar o "pneuma" de dentro de seu corpo a fim de "criar matérias".

Debruça-se sobre a mesma magia natural renascentista, a partir da relação entre autor e leitor, Américo António Lindeza Diogo (1990, p. 7):

> O *autor*, em Herberto Helder, parece sentir a necessidade de um modelo explicativo para o processo de leitura. Na verdade dir-se-ia começar por privilegiar o modelo do aparente e do oculto. E esse modelo obrigaria o leitor de que "o oculto detém a chave da necessidade existencial do aparente" (cf. Godizch, in de Man, 1983: XIX e XX).
> (...) O leitor fica encerrado nos limites desse primeiro modelo, e não é contemplado com a iluminação gratificante, que conhecidas narrativas edificantes fazem precisamente depender do duro labor e da paciência.

A questão da iniciação do leitor, decisiva na poética herbertiana, será vista de maneira aprofundada em "A canção". Por ora, rascunho que, a partir do que Lindeza Diogo nomeia como "modelo do aparente e do oculto", posso reafirmar a presença de diversas pontes dialogais entre certas religiões, como o orfismo e o cristianismo, e a poesia de Herberto

Helder. Estas religiões *perdem-se* de muitas de suas premissas e *ganham*, radicalmente mudadas e em novo lugar, uma espécie de rosto herbertiano; assim, elas deixam de ser elas mesmas e passam a dar aos poemas o que eles queiram herdar daquilo que, páginas atrás, chamei, com a ajuda de Amit Goswami, "místico". Este aspecto, mais uma vez, tem que ver com a vontade mágica da poesia de Herberto Helder, pois "magia", repito com Pierucci, "é vontade de poder", e poesia, repito com Herberto, é "poder de palavra".

Considero pertinente, neste momento, trazer um comentário de Ernst Fischer (1966, p. 22), oriundo de ensaio já citado, acerca da origem da prática artística: "Podemos concluir que, com evidência cada vez maior, a arte em sua origem foi *magia*, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia". Claro está que "religião", "ciência" e "arte" são vocábulos que importam à poesia de Herberto Helder, desde que combinados, de modo afim ao que, nas palavras de Fischer, estas três noções se combinavam enquanto prática na "origem" da arte. Exemplo notável da combinação descrita por Fischer é a abertura de uma das estrofes de *Última ciência* (2004, p. 453):

> Que ofício debruçado: polir a jóia extenuante,
> multiplicar o mundo face
> mais face.
> Fazer da imagem uma consciência vária.
> O fogo dessa pedra cada vez mais
> alerta, preciosa, convulsa, funda, abrasadora.
> Trabalhas nela até às unhas. (2004, p. 453)

Herda coisas da alquimia este poema, e a alquimia, como já se sabe, é um dos fulcros de "O ouro". Antecipo, no entanto, que esta prática é, a um tempo, científica –porque lida objetivamente com seus materiais, além de utilizar processos racionais e, até certo ponto, comprovados por experiências pregressas – e mágica, pois busca um resultado que ultrapassa o meramente racional. Assim sendo, magia e ciência se completam na estrofe citada: se "ofício" guarda a idéia de especialização laboral, portanto herdeira de um aprendizado

científico, ele é “debruçado”, curvado, torto, contaminado por uma outra idéia, a da construção do ouro e do humano alquímico.

A multiplicação do mundo é o resultado do polimento da “jóia”-poema, pois “ciência”, “magia” e “arte” – empresto estes vocábulos de Fischer – não se excluem mutuamente num “mundo” multiplicado. A “consciência vária” que é a “imagem” é mais um signo, obviamente, de variedade, a partir da qual o pensamento se estende também àquilo que, hodiernamente, lhe escapa, como o exercício mágico. É evidente que “imagem” diz respeito também à possibilidade que a linguagem tem de recuperar o que se vê e construir uma figura de linguagem, mas este aspecto será mais bem focado posteriormente, em “A canção”. E o trabalho extenuante com a “jóia” só se faz, claro, pela combinação, pois a “consciência”, reitero com Herberto, é “vária”.

Debruço ainda mais o “ofício debruçado”, fazendo-o dialogar com o título das conferências que Jorge Luis Borges realizou em 1967 e 69 em Harvard, transformadas em livro cujo título em português é *Esse ofício do verso*. As conferências foram feitas em inglês, e no original se intitulam *This craft of verse*. Se ofício, vocábulo escolhido na tradução por José Marcos Macedo, é uma das traduções possíveis para *craft* – seguramente, a melhor das possibilidades neste caso –, “perícia” e “astúcia” também são *craft*. A “perícia” do verso é um dos fundos do poema que inaugura *Lugar*, “Aos amigos” (2004, p. 127), um dos mais curtos e singelos de toda a produção herbertiana, aqui citado na íntegra:

> Amo devagar os amigos que são tristes com cinco dedos de cada lado.
> Os amigos que enlouquecem e estão sentados, fechando os olhos,
> com os livros atrás a arder para toda a eternidade.
> Não os chamo, e eles voltam-se profundamente
> dentro do fogo.
> – Temos um talento doloroso e obscuro.
> Construímos um lugar de silêncio.
> De paixão.

“Temos um talento”, somos peritos na construção de “um lugar de silêncio” e de “paixão”, a própria poesia. Mas esta perícia (*craft*) dos “amigos” – nomeada, no “Texto 6” das *Antropofagias* (2004, p. 284), como “destreza” –, ou dos poetas, indica, pelo menos no

que tange à sobrevivência num mundo que obriga o narrador de “Estilo” a manter a sanidade e perder a arte, uma grande falta de astúcia (*craft*), pois eles “enlouquecem”. Assim é o “ofício” dos poetas, dos “amigos”: por terem “um talento doloroso e obscuro”, são plenos de “perícia” (*craft*) e “destreza”, mas vazios de astúcia (*craft*), o que diz um pouco mais da hábil ingenuidade da irmandade herbertiana. Neste sentido, Herberto Helder afirma, acerca do “poder de decompor e recompor a palavra do mundo”, ou seja, do fazer poético (2001a, p. 193): “(...) este poder, que é um poder mágico, comporta riscos: muitas vezes vira-se o feitiço contra o feiticeiro – uns enlouquecem, outros suicidam-se”. O poeta, logo, é um “feiticeiro” nada astucioso, que se pode suicidar ou, como ocorre com “os amigos” de “Aos amigos”, enlouquecer.

Lidar com “o modelo do aparente e do oculto” é mais uma tarefa do leitor, conduzido por um “*autor*” que lhe oferece trilhas espinhosas, não “narrativas edificantes” – tudo entre aspas neste parágrafo pertence a um comentário, já citado, de Lindeza Diogo. Se o “oculto” interessa, o caminho para seu acesso é o da iniciação (2004, p. 551):

> Quero um erro de gramática que refaça
> na metade luminosa o poema do mundo,
> e que Deus mantenha oculto na metade nocturna
> o erro do erro: (...)

O poema de *Do mundo*, ao dividir o *mundo* em duas metades, põe “o erro do erro”, algo análogo ao que Godizch chama de “chave da necessidade existencial do aparente”, no “oculto”, na “metade nocturna”. Deixa, por outro lado, no “aparente”, “na metade luminosa”, o próprio “poema do mundo”, filho de um “erro de gramática”, que, por sua vez, é filho do “erro do erro”. Se o poema se inicia com “[q]uero”, ele é capaz de pôr seu desejo como voz de comando e influenciar até “Deus”. Ressalto que “Deus” é sujeito de um verbo no presente do subjuntivo, tempo que não deixa de servir para ditames proferidos geralmente em discurso indireto, o que também ocorre num fragmento já citado de *Do mundo*, “[q]ue Deus apareça”. A revelação, de fato, só poder surgir do oculto, pois é lá que moram “a magia, os segredos”,

reveláveis pela "criança" que, por sua vez, também está oculta, pois mora dentro do sujeito lírico ("Uma criança de sorriso cru/ vive em mim (...)" (HELDER, 2004, p. 248)). O exercício poético, segundo Maria Lúcia Dal Farra (1979, p. 159), busca "desentranhar a arquitetura oculta do universo", e, de acordo com Maria Etelvina Santos, tem como função "desocultá-la"[27].

As autoras recém-citadas levam-me a recordar certa afirmação de Herberto Helder: "A cultura é uma operação de empobrecimento da revelação", presente em "*(vulcões)*", de *Photomaton & Vox*. Pergunto-me se a desocultação "de uma arquitectura oculta do universo" não seria, também, "uma operação de empobrecimento da revelação". Vou além: se a poesia "procura os vestígios de uma arquitectura oculta do universo", palavras de Maria Etelvina Santos, é suposto que exista, externa ao poema, "uma arquitectura oculta do universo", palavras de Maria Lúcia repetidas por Etelvina Santos. Suspeito que a resposta ao "pergunto-me" de linhas acima seja não, pois, se está "na metade luminosa o poema do mundo", há, de fato, uma desocultação promovida pela poesia de Herberto Helder, e ela nada tem de empobrecedora. Empobrecimento seria haver, por exemplo, unívoca leitura para cada ponto sensível da obra, quando, no caso herbertiano, desocultar tem que ver com tornar legível, relacional, e com produzir sentidos tão vários como é "vária" a "consciência". Faz todo o sentido que eu cite um comentário de Herberto (2001, p. 195) acerca da prosa: "Não existe prosa. A menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendem ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender (...)". Se não "há nada a ensinar", ainda assim há "tudo a aprender", e é um aprendizado o que vive, não apenas o leitor, mas também a própria obra.

Quanto à "arquitectura oculta do universo", se ela existe, não poderá ser estrangeira ao poema mesmo; repito com Manuel de Freitas: "o poema" é quem "cria" e "projecta" "uma

[27] http://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/letras/catedra/revista/4Sem_20.html.

visão do universo", e ela é, "em suma, o poema mesmo". Ao citar mais uma vez este comentário de Freitas, não quero dizer que a poética herbertiana olha exclusivamente para si mesma. Pelo contrário, esta obra vive a deslocar-se e a estar interessada no que a ultrapassa e/ou lhe é anterior, o que se mostra evidente, e fico apenas num exemplo, pelas diversas notícias religiosas que traz. E sigo neste exemplo: estas notícias, de fato, são *trazidas* para dentro da obra, para "dentro de poemas" – sintagma, relembro, de "*(a poesia é feita contra todos)*" –, lugar da criação, da gênese, da desobediência, da mistura e, portanto, de uma "arquitectura" que não pode ser de um "universo" que não esteja radicalmente endogenizado pelo "dentro" dos "poemas". Por motivo semelhante, considero um tanto exagerado dizer que "há que (...) acreditar nas palavras como portadoras (...) do segredo do mundo e da vida", como faz João Amadeu Silva (2004, p. 309), pois isso é suspeitar que exista um segredo do mundo e da vida – não sei se existe –, e que "as palavras" o transportam. Penso que a poesia herbertiana lida com a idéia de segredo, de oculto, num movimento que não pretende algo que se encontre meramente fora da capacidade inventiva das palavras, nem num confortante *telos* redentor. Precisamente ao oculto volto, pois é nele também que "vive" o "rosto":

> O rosto espera no seu abismo animal.
>
> Vejo agora os estúdios enclavinhados na luz. Depois,
> serão aspirados pelas ressacas
> das trevas.

Este trecho de *Cobra* (2004, p. 319) insinua o oculto ao dizer do "abismo", sítio muitas vezes não explorado; insinua também o que Yvette Centeno (1987, p. 108) chama de "Sem-Fundo": "*Ungrund*, Sem-fundo, é o nome que pode ser dado a Deus (...). O nome que mais lhe convém é o de 'Sem-fundo', abismo sem fundo e sem fundamento". Lá está "[o] rosto", sugestivo do "Sem-Fundo", ou de um Deus bastante movido pelo poema, cujo eu lírico *vê* porque lhe é factível a revelação. Se "animal" o "abismo", ele pertence a algum organismo vivo, presumivelmente humano em seu melhor caráter, justamente o "animal". Da "luz", os "estúdios" – lugares onde se faz arte –, encaminhar-se-ão justamente às "trevas", de onde

poderão, metonimicamente, buscar o labor da produção artística. O texto, então, poderá contaminar-se de suficientes trevas para que mostre "[o] rosto", a aparência daquilo cuja chave o oculto guarda.

Acerca da "magia natural renascentista", afirma Michel Foucault (1999, p. 45):

> A adivinhação não é uma forma concorrente ao conhecimento; incorpora-se ao próprio conhecimento. Ora, esses signos que se interpretam só designam o oculto na medida em que se lhe assemelham; e não se atuará sobre as marcas sem operar ao mesmo tempo sobre o que é, por elas, secretamente indicado.

Em vereda análoga, afirmou Godizch que "o oculto detém a chave da necessidade existencial do aparente". A relação é de semelhança, e a interpretação dos "signos" que designam o oculto é, ao mesmo tempo, interpretação do próprio oculto, e, no caso herbertiano, também *criação* do próprio oculto. A seqüência do fragmento recém-citado de *Cobra* (2004, p. 319) é:

> E a serpente dorme e fulgura entrançada nos braços.
> O génio das coisas é baixo como o ouro
> amarrado
> em torno do sexo.

O abismo está em "baixo", assim como "o ouro" e o "gênio das coisas". "[G]ênio", aqui, fala de temperamento, caráter; haver *um* gênio, singular, para "as coisas", sintagma plural, indicia que é plural o compartilhamento de *um* "pneuma vital", *um* "gênio das coisas". A compreensão deste "gênio" será a própria compreensão do que ele oculta. Por isso a "semelhança", pois o que o caráter aparente indica é semelhante àquilo que ele guarda. O "ouro", "amarrado/ em torno do sexo", é o que se vê, e "o sexo" é o que está oculto. Tal indicação secreta relaciona-se com a prática alquímica; por outro lado, a proximidade entre o signo e o que ele oculta indica, mais uma vez, suas semelhanças. Encontro uma tangência entre o poema herbertiano e uma afirmação exemplar de Paracelso, dos mais proeminentes pensadores do mundo da "magia natural renascentista" (e também, cabe sublinhar, um alquimista): a serpente. Pergunta o filósofo (apud FOUCAULT, 1999, p. 45):

> por que a serpente na Helvécia, na Argólida, na Suécia, compreende as palavras gregas Osy, Osya, Osy... Em que academias aprenderam, já que, ao escutarem a

> palavra, viram em seguida sua cauda, a fim de não escutá-la de novo? Não obstante sua natureza e seu espírito, basta escutarem a palavra para permanecerem imóveis e não envenenarem ninguém com sua ferida venenosa.

A serpente é signo exemplar, tanto para Paracelso como para Herberto Helder, por guardar uma relação com a memória cristã e, ao mesmo tempo, evocar o medo universal da morte. Biblicamente, a serpente incorpora a vontade humana de conhecer e a conseqüência do conhecimento, que é a desobediência. O entrançamento da serpente em *Cobra* aponta para a própria semelhança entre o signo e seu referente oculto; por sua vez, ao eleger a serpente para exemplificar seu pensamento, Paracelso investe em muito da simbologia deste animal, que dança ao som da flauta e pôde levar o homem à queda.

Foucault afirma que, no século XVI, "a forma mágica era inerente à maneira de conhecer". Lindeza Diogo, ao detectar a presença do "modelo do aparente e do oculto" na poesia de Herberto Helder, diz que o conhecimento de que esta poesia se investe, já que pratica aquilo a que remete o leitor, é dotada de uma "forma mágica": baila a serpente ao som do que a encanta. É decisivo o valor investido no símbolo pela poética herbertiana, e observo agora um primeiro sentido desta vontade de simbolizar; segundo Eliade (1991, p. 220), "[o]s Símbolos podem revelar *uma modalidade do real ou uma estrutura do Mundo que não estão evidentes no plano da experiência imediata*". Assim, os signos herbertianos que permitem a compreensão do que ocultam são, na verdade, símbolos, pois, inimiga que é esta poética do oficialmente cultural, investe ela naquilo que a cultura teme, como fica expresso em "*(vulcões)*", de *Photomaton & vox* (1995, p. 125-126): "a cultura é a moral da imaginação; fecha prudentemente a excessiva abertura da linguagem, a formulação entusiástica do símbolo": símbolo como não-moralidade entusiasmada, como fundador daquilo que, na poesia, liberta pela contradição: "A contradição conduz à linguagem sobrecarregada, alusiva, recorrente, descontínua e permanentemente incompleta. A cultura possui conotações severas, é omissa (portanto: completa)". Se contradição diz do símbolo, diz daquilo que se dá numa incompletude *contínua* e na potência múltipla, e multivalente, da escrita. A completude da

cultura “omissa” e severa, por outro lado, é o empobrecimento do potencial artístico, portanto poético, portanto mágico, das palavras.

Artística, poética e mágica, a “formulação” simbólica põe Herberto Helder, mais uma vez, ao lado dos primitivos; ainda de acordo com Eliade, (1991, p. 221) “para os primitivos, *os símbolos são sempre religiosos*, pois visam a algo *real* ou a uma *estrutura do Mundo*. Ora, nos níveis arcaicos de cultura, o *real* – ou seja, o poderoso, o significativo, o vivo – equivale ao *sagrado*.” Cito, uma vez mais, “*(guião)*” (1995, p. 142): “Não somente ‘a poesia é o real absoluto’ do romantismo alemão, mas é um absoluto *real*, e o poema é a *realidade desse absoluto*”. “*[A]bsoluto*”, aqui, assemelha-se ao “sagrado” para Ernesto Sampaio (In HELDER, 1985, p. 267), “a energia polarizada (...) onde vibra a essência da Vida”, e “real absoluto” diz de uma realidade sagrada, a própria “*estrutura do Mundo*”, desconhecida pela cultura mas acessível ao poema que funda, pelo símbolo, “o significativo, o vivo”, “o poderoso”, pois a “*realidade*” do “*absoluto*” é, de fato, o poema.

Eliade, há pouco, disse “poderoso”, e digo eu: este “poder” poético, magicizado, é, como se lê em “Prefácio”, de *A colher na boca* (2004, p. 9), “tão firme e silencioso como só houve/ no tempo mais antigo”, tempo primitivo, dos primitivos, aos quais se irmana a palavra de Herberto Helder. É a este “poder” que remete um dos *Poemas ameríndios* mudados para o português (1997d, p. 89), “Canção do urso”, dos Sioux: “As minhas garras são sagradas,/ todas as coisas são sagradas”: a sagração das “garras” e de “todas as coisas” só é possível porque o poder que as sagra é “firme e silencioso”. Massacrado pela cultura, este poder perdeu-se e foi substituído por outro, opressor e mundano. Nos tempos do poder da cultura “omissa”, é preciso o poema para que se realize a sagração:

> E construindo falo.
> Sou lírico, medonho.
> Consagro-a no banho baptismal de um poema.
> Inauguro.

Tudo o que puder, estando perdido o tempo primitivo, ser consagrado, sê-lo-á a partir do “poema”, como fica evidenciado em *Última ciência* (2004, p. 466). A construção dá-se pela fala poética, pelo “banho baptismal” que é o poema, capaz de consagrar aquilo que, no caso do “urso” dos Sioux, já é, numa cultura ancestral, sagrado por excelência. Logo, para que o “real absoluto” seja a poesia, a “realidade desse absoluto”, o poema, terá que criar uma nova realidade, a partir da fundação da “Palavra” (HELDER, 2004, p. 85). Um verso decisivo da estrofe recém-citada é composto por apenas um vocábulo: “Inauguro”: inaugurado está um “mundo que não é sinónimo de realidade”, nas palavras de Gastão Cruz (1999, p. 144) acerca de Herberto Helder.

Do romantismo alemão parte uma decisiva reflexão de Herberto Helder. Não é disparate algum, a propósito, perceber neste poeta uma dicção, em certa medida, romântica. Afirma Manuel Gusmão (2002, p. 377), sobre Herberto: “sua genealogia pode (...) ser referida ao primeiro romantismo alemão”; não à-toa, o nome de Novalis (1995, p. 142) aparece em “*(guião)*”. Não à-toa, tampouco, é por fragmentos que se faz *Photomaton & Vox*, recuperando o modo como os românticos alemães, por sua vez, recuperaram aquilo que permaneceu dos pré-socráticos. Rubens Rodrigues Torres Filho (2001, p. 19) comenta que são “usuais (...), nos textos de Novalis, os termos ‘tarefa infinita’ ou ‘tarefa indeterminada’”. É, senão “infinita”, *contínua* a “tarefa” de que a poesia herbertiana se investe, bastante simpática aos românticos, como fica claro numa afirmação, já citada em parte, do próprio Herberto, cujo tema é António Jose Forte (2003, p. 11-12): “(...) toda a poesia, a verdadeira, possui apenas uma tradição, no caso a tradição romântica no menos estrito e mais expansivo e qualificado registo”. A “verdadeira” “poesia”, pois, escolhe a sua tradição, algo notabilíssimo no caso de Herberto Helder, eleitor mui à-vontade de dialogantes que a sua “poesia” interessam. A recusa, por parte da poesia herbertiana, da cultura “omissa”, também deixa entrever uma faceta romântica; afirma Pedro Schachtt Pereira (2002a, p. 101) que em Herberto Helder se verifica

uma “subtracção da linguagem poética aos restantes discursos que fundam a cultura moderna (...)” e uma “fulgurância das metáforas”, sendo esta “poesia” “romântica como nenhuma outra em Portugal”.

E Herberto escolhe, por exemplo, fazer em sua obra algo bastante afim a um fragmento de Novalis (2001, p. 55): “Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo ou alterá-lo multiplamente”. O Herberto tradutor possui um entendimento bastante próprio de escritores, pois traz poemas alheios para obras em cujas capas está, não o nome dos escritores traduzidos, mas o de Herberto Helder. Assim, o tradutor altera, ou *muda*, “multiplamente”, os escritores traduzidos, demonstrando uma compreensão tão *ativa* como a de Novalis. Mas Herberto também *altera* “multiplamente” seus próprios poemas, e os livros onde se encontra a maior parte de sua poesia. Posso entender (tendo em conta que, no caso herbertiano, o “escritor”, ou o “poeta”, nas palavras de Pedro Eiras, “será quem menos existe”), que a *Poesia toda*, ou melhor, *o poema contínuo*, romanticamente, porém “no menos estrito e mais expansivo e qualificado registo”, só se entende porque se altera múltipla e continuamente? Posso entender, por conseqüência, que é este entendimento que permite *o poema contínuo* enquanto obra?

2.5 O FOGO QUE FAZ LUZ SE MOVIMENTA, ENLOUQUECE E VEM-A-SER

Na poesia de Herberto Helder, a luz é outro dos modos de se fazer magias, e seu resultado tem que ver com revelação. Falar em luz nos textos herbertianos, pois, é falar de esclarecimento ou clarividência. Por outro lado, devo ter em conta também a luz física, material, que provém da eletricidade, geradora de energia e movimento, como aparece no “Texto 3” das *Antropofagias* (2004, p. 325): “comecem a aperceber-se da ‘energia’ como

‘instrumento’/ de criar ‘situações cheias de novidade’”. Nas palavras de Marcelo Gleiser (2002, p. 267), um físico, “a luz está sempre em movimento”, como em movimento estão os poemas “mudados”, poderia dizer *movidos*, para português por Herberto Helder. *A máquina lírica* é sintomática: “máquinas”, em muitos casos, necessitam da eletricidade para que possam funcionar, ou seja, para que saiam de seu estado estático e ganhem potência, da mesma forma que o autor de *Do mundo*, no dizer de Fernando Paixão (2000, orelha), surpreende “alumbrando palavras, despertando-as de seu estado de dicionário”. *A máquina lírica* que é a obra de Herberto, pois, *move* eletricamente as palavras, fá-las funcionar, ganhar vida que seja muitas vezes extática, mas jamais estática. É ainda mais evidente a eletricidade de *A máquina lírica,* o específico livro, tendo em conta o primeiro nome que ele recebeu, *Electronicolírica*. Um dos poemas que aparecem neste volume é “Em silêncio descobri essa cidade no mapa” (2004, p. 200), no qual o movimento, fruto que é da eletricidade-poesia, surge como uma descoberta:

> Descobri que tinha asas como uma pêra
> que desce. E a essa velocidade
> voava para mim aquela cidade do mapa.

Ter asas, cair e vivenciar a velocidade só é possível porque se está na dimensão elétrica da poesia. Não só a palavra sai de seu estado de apatia e imobilidade, de seu “estado de dicionário”, para ser iluminada, não só o homem sai de seu estado de apatia para ser mais humano; também a “cidade do mapa”, que pertence (a preposição “de” acusa pertença, posse) a algo imóvel, sai do estatismo da carta geográfica para voar. Vejo um eco herbertiano num poema de verso único cujo título já revela sua pretensão: “Ars Poetica”, de Luis Miguel Nava[28], é um elogio da eletricidade: “O mar, no seu lugar pôr um relâmpago” (2002, p. 44).

[28] Duas coisas: 1) A irmandade herbertiana vai, e irá, ganhando novos nomes no correr disto que escrevo, na medida em que eles forem sendo convidados pela pontualidade das reflexões e dos temas; 2) Nava não é, definitivamente, um poeta herbertiano, mesmo porque os mais notáveis poetas portugueses surgidos depois de Herberto, já que são notáveis, não são herbertianos. Devo concordar com Joaquim Manuel Magalhães (1981, p. 131), que, num ensaio em forma de carta, diz a Herberto Helder: “Só quando me despedi de si, consegui perceber que podia tentar com as palavras sons e sentidos que fossem meus”. O caso de Nava, além disso, é radical, pois, dos poetas surgidos em Portugal a partir do final dos anos de 1970, talvez este seja o que mais

Ser a arte poética a substituição do mar pelo relâmpago é um gesto que revisa a muito portuguesa tradição de cantar o mar. Surge, por assim dizer, um brilho renovador, tal qual o relâmpago surpreende a obscuridade da noite ou do céu nublado, e é celebrada uma natural eletricidade em seu poder encantatório e dinâmico, de modo semelhante ao do encerramento do último poema de "Todos os dedos da mão", de *A cabeça entre as mãos* (2004, p. 419):

> Morre-se de alta tensão,
> É o relâmpago de um troço avistado,
> As voragens à força de janelas,
> Ou é Deus que nos olha em cheio: dentro

"[T]roço" é uma sugestão de trajetória, de movimento, se o leio como trecho de vereda ou de estrada. Por outro lado, "troço" é palavra-ônibus, das mais generalizantes da língua portuguesa: *algo*, "[a]s voragens à força de janelas", se avista pelo "relâmpago", e o arrebatamento sugador que começa na visão pode ser o próprio olhar de Deus, comparecente à simbólica morte "de alta tensão" que figura no poema. É notável a extensão de sentido do sintagma "alta tensão", que leva a pensar, sem dúvida, na tensão alta, ou hipertensão arterial. Penso no sangue, e cito Manuel de Freitas (2001, p. 43): "sangue [é] vocábulo central em toda a obra de H.H."; cito-o ainda, pois Freitas vê, no "sangue", "ritual iniciático e certeza de morte". Na hipertensão arterial, o sangue é bombeado com mais força que numa situação saudável; no poema, a "alta tensão", se não é iniciática – Freitas, ao falar em "ritual iniciático", refere-se exclusivamente a *Apresentação do rosto* –, é "certeza de morte", pois "Morre-se de alta tensão". Por outro lado, vida e morte, na doença, encontram-se mais uma vez, pois nunca esteve tão vivo aquele que é olhado, dentro, por Deus, nunca esteve tão elétrico e, portanto, nunca foi tão capaz de "voragens" – mesmo que, para tal, seu sangue tenha que ser analogamente voraz em seu corpo. Mas não é "[o] coração em cheio" (sintagma

---

difícil torna, para a crítica, o levantamento de uma possível genealogia. Direi, em "A canção", duma certa orfandade que a poesia de Herberto Helder possui; poderia semelhante orfandade ser aplicada a Luís Miguel Nava? Residiria neste aspecto o mais curioso encontro entre estes dois autores tão ímpares?

de *A cabeça entre as mãos*) o responsável pela circulação desta excessiva potência de sangue num corpo "[às] vezes electrocutado"? Volto a "*(é uma dedicatória)*" (1995, p. 8):

> – Esta
> espécie de crime que é escrever uma frase que seja
> uma pessoa magnificada.
> Uma frase cosida ao fôlego, ou um relâmpago
> estancado
> nos espelhos. (...)

A prática mágica da poesia permite que o autor "[à]s vezes electrocutado", ou seja, nas "vezes" em que está eletrificado, pronto para a poesia, construa "uma ígnea linha escrita", como se lê em *Os selos* (2004, p. 489). Em "*(é uma dedicatória)*", magnificar "uma pessoa" dentro do poema torna-se factível; Eliade (1991, p. 13), novamente:

> É sobretudo a mitologia – ou, antes, a metafísica – do relâmpago que nos interessa. A instantaneidade da iluminação espiritual foi comparada, em grande número de religiões, ao relâmpago. Mais ainda: ao brusco lampejo do raio que rasga as trevas atribui-se o valor de um *mysterium tremendum* (...). Considera-se que as pessoas mortas pelo raio foram arrebatadas para o Céu pelos deuses da tempestade (...). A pessoa que sobrevive à experiência do raio muda completamente; na verdade, começa uma nova existência, é um homem novo.

"[U]ma pessoa magnificada", portanto, é uma pessoa que "sobrevive à experiência do raio". O "homem novo", que pode ser criado por uma alquimia poética, é resultado, logo, do "relâmpago/ estancado/ nos espelhos", "um *mysterium tremendum*", a própria obra, claro, lugar da invenção do oculto e de sua desocultação. O poema, capaz do "crime" que é a "frase que seja/ uma pessoa magnificada", tem, em si mesmo, o relâmpago, a iluminação, já que o lugar do "relâmpago" são "espelhos". Se assim, é cabível suspeitar de uma auto-iluminação, pois o poema, lugar também de aprendizado, participa, em sua própria carne, do próprio processo de iluminação. Por isso,

> a luz que se abre e se fecha
> na carne
> lunar, implacável.
> Tudo faísca: a fruta
> que se apanha, o feixe
> vertebral, os orifícios de sangue
> entre os poros
> da madeira.

"Tudo faísca", claro, porque tudo é incendiado pelo fogo, pela "luz que se abre e se fecha/ na carne", no próprio corpo do poema iluminado. O fragmento supracitado é de *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 353): é no próprio "corpo" que tem lugar o "luxo" de se produzir "a obra". Dois adjetivos à primeira vista mutuamente excludentes podem caracterizar a poesia de Herberto Helder: "obscuro" e "iluminado". Dou, mais uma vez, a palavra a Gleiser (2002, p. 31), que fala, desta vez, do Gênesis: "O processo de criação se efetua por meio da separação entre opostos, em particular entre luz e trevas, a mais primitiva polarização da nossa realidade". A poética herbertiana, é evidente, reunirá esta separação ao juntar a "luz" e as "trevas", reunindo, em seu seio, o princípio e o fim, o Gênesis e o Apocalipse. Seria absurdo, portanto, querer que Rimbaud usasse um helicóptero?

> (...) Rimbaud se enganou em certas referências, inclusive no título, de um poema chamado *Lê Bateau Ivre*, que deveria, dadas todas as circunstâncias excepto a de ainda não ter sido inventado o helicóptero, chamar-se *L'Hélicoptère Ivre*. À parte este – perturbante ainda que menor – incidente, Rimbaud principiou a ser contemporâneo do futuro, melhor designado: ele é nosso irmão de sangue – conotando-se sangue como raça espiritual (...). Estava inaugurado o uso corrente do helicóptero, o mesmo é dizer: percebia-se que a poesia é um uso – e usualmente um abuso – da verticalidade.

O texto acima citado, de *Photomaton & Vox* (1995, p. 62), intitula-se "*(a paisagem é um ponto de vista)*". Com humor, é reclamada a ausência de um helicóptero na poesia de Rimbaud. A poesia que se verticaliza eleva-se do mundo para o ver, e celebra as *máquina*s que fazem a *lírica* transitar. Torna-se, Rimbaud, contemporâneo de Herberto Helder, e o movimento de "recolher as formas imediatas em que o mundo está a ser", ocorre no nomeado "O Barco ébrio" (1995, p. 205):

> Sei de céus a estourar de relâmpagos, trombas,
> Ressacas e marés; eu sei do entardecer,
> Da Aurora a crepitar com um bando de pombas,
> E vi alguma vez o que o homem pensou ver!

Em nome da desejável manutenção do característico dodecassílabo rimbaldiano, remetente a um trovadorismo que a modernidade do poema visava resgatar, Ivo Barroso utiliza "alguma vez" para traduzir "quelquefois"; mas são "algumas" as "vezes" em que o eu

lírico sai a “recolher formas” e ver aquilo que, longe da poesia, não é possível acessar, pois não é comum sair-se “por aí fora” (“por ‘aí dentro’ seria melhor” (HELDER, 2004, p.277)) em bicicletas, motocicletas ou helicópteros ébrios a inventar “relâmpagos”, entardeceres e auroras.

Volto a Anaximandro de Mileto, pois ele refletiu acerca do movimento. Segundo Chauí (2002, p. 61), “o devir”, para o pré-socrático, “é esse movimento ininterrupto da luta entre os contrários e terminará quando forem todos reabsorvidos no *ápeiron*”. Nas palavras de Gerd Bornheim (2001, p. 24), *ápeiron* é o “princípio de todas as coisas, o ilimitado”; ainda nos termos de Bornheim, para o pensador de Mileto “a gênese das coisas a partir do ilimitado é explicada através da separação dos contrários (...) em conseqüência do movimento eterno”. Se há um *ápeiron* herbertiano, este será um sítio de elétrico movimento, o que nega Anaximandro. Por outro lado, a partir do pensador grego é possível dimensionar a inexorabilidade do “movimento ininterrupto” do mundo: *Do mundo* (2004, p. 524), de maneira reveladora, é um dos títulos mais exemplares da temática do movimento que o mundo executa como uma condição:

> Se perguntarem: das artes do mundo?
> Das artes do mundo escolho a de ver cometas
> despenharem-se
> nas grandes massas de águas: depois, as brasas pelos recantos,
> charcos entre elas.

“[C]ometas/ despenharem-se” é uma das artes, mais, é a arte escolhida do mundo. O próprio mundo, pois, espontaneamente, realiza movimentos, e escolher um dos mais bruscos afasta Herberto de Anaximandro. No entanto, os dois se reaproximam na percepção do movimento que o mundo – e suas coisas, e suas artes – realiza, sem que se possa interromper ou impedir. Movimento lembra máquina, e movimento inexorável lembra a “máquina do mundo”; é uma deusa que lha mostra a Vasco da Gama (*Lus*, X, 80, 1-4):

> Vês aqui a grande máquina do mundo,
> Etérea e *elemental*, que fabricada
> *Assi* foi do Saber, alto e profundo,
> Que é sem princípio e meta limitada.

"[F]abricada" "do saber" "sem princípio" limitado: "das artes do mundo". A máquina herbertiana herda da que foi vista por aquele que cruzou, a seu modo, "grandes massas de água", a visão, "[q]ue não se enxerga" através de olhos habituais, do "Móbile primeiro" (*Lus*, X, 85, 8). Por este "Móbile", o gerador original de movimento, podem "os cometas/ despenharem-se", e o sujeito do poema pode escolher vê-los ao escolher uma visão tão privilegiada quanto a que permitiu a Gama ver a "máquina do mundo". Neste ponto encontram-se, pela mão das musas, Camões, Vasco da Gama e Herberto Helder: se o primeiro as invoca para seu canto lusíada, e se o segundo é levado por Thetys, uma das esposas de Zeus, pai das musas, a sua magnífica visão, há, mais uma vez, a sugestão de que comparecem as filhas da memória à poesia herbertiana.

No mesmo *Do mundo* (2004, p. 516), a luz e sua capacidade de gerar movimento são tematizadas:

> Pus-teme a saber: estou branca sobre uma arte
> fluxa e refluxa:
> a lua nasce da roupa fria, sai-me a cabeça
> das zonas da limalha,
> dos buracos fortes da água.
> Diz ela. Reluzo como um carneiro

A luz branca é a que pode, de fato, iluminar, possibilitar o olhar sobre algo. Pôr-se "a saber", ou seja, pôr-se em contato com o conhecimento, é estar "branca". Seduz-me ler no "estou branca" do primeiro verso um *estou em branco*, realidade do papel quando se encontra no estado que precede a escrita, ainda mais porque "estou branca" sucede dois pontos, signo de pontuação do anúncio, da expectativa. Neste caso, anseia-se pelo anúncio do que o contato com o conhecimento do "[p]us-me a saber" encerrará. Se a escrita poética age sobre o mundo, conferindo-lhe uma possibilidade de refeitura ("Quero um erro de gramática (...)"), estar em branco exprime preparo para a vida que virá pelas palavras acordadas de seu "estado de dicionário", ou seja, iluminadas: esta é a arte "fluxa e refluxa", sempre em movimento. Não me esqueço de que o universo é visto por alguns astrônomos como um organismo que se

expande e retrai, ou seja, fluxo e refluxo. Alguns cientistas "chegaram a supor" a "possibilidade de o cosmo expandir-se até certo ponto e voltar a encolher" (*Almanaque Abril*, 2001, CD-ROM). A arte, portanto, exerce um movimento afim ao primordial, pois se irmana ao movimento do universo, e por isso as "palavras" do "Texto 1" das *Antropofagias* serão "possibilidades/ de respiração digestão dilatação movimentação".

Após nova ocorrência de dois pontos, no encerramento do segundo verso, surge uma seqüência de imagens que revelam mais luz ("a lua"), o lugar do conhecimento ("a cabeça") e o lugar de onde sai a cabeça sai ("a limalha"). A partir do fluxo e refluxo da arte "branca", do poema futuro, e da cabeça que vem à tona, trago um comentário do neurologista António Damásio (2001, p. 51):

> Penso que o fluxo e refluxo de estados internos do organismo, altamente reprimido, controlado de modo inato pelo cérebro e dentro deste continuamente sinalizado, constitui o pano de fundo para a mente e, mais especificamente, o alicerce para a entidade difícil de definir que denominamos self.

O que se passa entre o poeta e seu conterrâneo cientista é mais do que uma coincidência vocabular: a arte, "fluxa e refluxa", é orgânica; os estados internos em constante "fluxo e refluxo" são do organismo humano. Logo, o perene movimento da arte "branca" irmana-se ao movimento do próprio corpo, lugar de onde sai o poema, o luxo e a obra, sem deixar de sugerir a "dilatação" que pode caracterizar, também, o universo. Corpo, universo e poema, portanto, são "possibilidades/ de respiração digestão dilatação movimentação". A cabeça que vem à tona abandona a função cerebral de reprimir o "fluxo e refluxo" dos estados orgânicos para ser o "pano de fundo" que permite a existência da identidade, de um "self" rigorosamente poético.

Nelson Brissac Peixoto (1993, p. 238-239), deleuzeanamente, reflete acerca do movimento:

> (...) o movimento (...) transforma o ponto em linha. Deleuze definiu assim essa condição: estar no meio, como o mato que cresce entre as pedras. Mover-se entre as coisas e instaurar uma "lógica do e". Conexão entre um ponto qualquer e outro ponto qualquer. Sem começo nem fim, mas entre. Não se trata de uma simples

> relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade. O "entre-lugar". Seu tecido é a conjunção "e... e... e...".

A "lógica do e" é a que permite à máquina herbertiana ser, ao mesmo tempo, repetidora e inovadora, pois não parte da premissa da exclusão esta poética. Versos como "[e]u movo-me no mundo", de *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 356), ou "– O movimento das casas com os castiçais contínuos como artérias", de *Cobra* (2004, p. 327), por exemplo, evidenciam o "lugar" onde "as coisas ganham velocidade" e, pelo movimento, transformam "o ponto" em "linhas de translação feixes", como consta em *Exemplos* (2004, p. 336). Estar "entre" pode ser, em grande medida, estar em movimento. Assim, "cometas" despenham-se, "entre" o "ponto" de partida e o de chegada; mas, como astros não param (mesmo que se choquem a outros o resultado será mais movimento), não há "começo nem fim". Como Rosa Martelo (2004, p. 185) afirma, "em Herberto Helder, a experiência da velocidade coincide essencialmente com um efeito de intensificação discursiva e é inseparável do acto de escrita"; portanto, o despenhamento do poema, "inseparável do acto de escrita" que realiza a "lógica do e", é um "efeito" muito veloz "de intensificação discursiva", praticante e instauradora das "artes do mundo", de uma *sui generis* "máquina do mundo".

Saliento que o último trecho citado de *Do mundo* possui uma voz feminina: "Diz ela": "ela" é uma criança, ser capaz de inventar um mundo através da arte (2004, p. 516):

> Diz a criança: a tontura amarela das luzes quando abro para o vento,
> quando ao longo da noite que me percorre,
> aqui – abrasada a gramática,
> aqui está o meu nome posto em uso.
> (...)
> É uma arte louca.

A "criança" reluz "como um carneiro", ou seja, ilumina-se para ser um ser de ouro, simbólico como a (pois *na*) poesia e, portanto, livre de sacrifício. Segue tonta "a criança" pelas luzes, reluzente e iluminada a ponto de, nela, no seu "aqui", certamente seu corpo dourado (poesia - universo) poder, com seu "nome posto em uso" (dito, revelado, destruidora e salvaticamente), ver "abrasada a gramática". Abrasar é, a um tempo, *arrasar* e *pôr em*

brasas, e um índice de domesticação da linguagem, a gramática em sua vertente normativa, vê-se arrasada. Por outro lado, a "gramática" "abrasada", sendo gramática o próprio modo de organização de uma língua, é o querido "erro de gramática" de outra estrofe de *Do mundo*, já que o fogo é iluminador. Assim sendo, cria-se uma nova estrutura (no sentido também de fundamento, base) do mundo, e um outro futuro pode ser ambicionado: o universo expande-se e contrai-se, os "estados internos do organismo" fluem e refluem.

Por tudo isso, a arte de que fala a criança é "louca". Mais uma vez é deslocado um significado vocabular de seu uso comum rumo a um sentido outro, pois a loucura desta arte é benfazeja. Como afirma João Amadeu C. da Silva (2000, p. 64), a "loucura representa em Herberto Helder uma forma de estar perante as coisas e a vida. É uma fuga à moderação e ao equilíbrio", o que permite que se fale, então, de uma "gramática" herbertiana, já que o idioma é utilizado de modo muito próprio para a construção de uma "gramática" em chamas. Jorge Henrique Bastos (2000, p. 11), acerca de Herberto, diz que "o abalo que a sua poesia provoca é um dos mais profundos que a literatura de língua portuguesa já sofreu", em um texto intitulado, reveladoramente, "A gramática cruel de Herberto Helder".

No já citado conto "Estilo", a loucura é a maneira que o narrador encontra para se livrar da mediocridade cultural que já lhe toma, e que o faz esvaziar as palavras. Já no fim do relato, o narrador (1997a, p. 12) valoriza a loucura como signo de humanidade: "Mas, escute cá, a loucura, a tenebrosa e maravilhosa loucura... Enfim, não seria isso mais nobre, digamos, mais conforme ao grande segredo da nossa humanidade?". Recordo também "Aos amigos", que diz ser a loucura um dos resultados de vidas debruçadas sobre a poesia. Mais uma vez a poética herbertiana apresenta um traço comum ao xamanismo; segundo Eliade (2002, p. 41), dentre povos que adotam o xamã, "fenômenos psicopatológicos (...) encontram-se praticamente no mundo inteiro". Deste modo, a loucura da "arte" de *Do mundo* relaciona-se com os traços de loucura que se evidenciam no xamã iniciante, que sempre é, cabe ressaltar,

uma criança, ou um pré-adolescente, e é uma criança quem fala no poema herbertiano. Portanto, a possibilidade de prática da magia, um tipo de "loucura", uma "vontade de poder", nas palavras de Pierucci (2001, p. 103), é um dos traços da poesia de Herberto Helder que permite a fundação de uma realidade efetivamente poética, logo distinta da que se mostra ao senso comum e por ele é aceita.

Poemacto, obra que, já a partir do título, supõe a produção poética como gesto, é um dos mais notáveis exemplos da já comentada ambição herbertiana de uma poesia que promova uma gênese, que aqui vem associada à loucura (2004, p. 112):

> Poema não saindo do poder da loucura.
> Poema como base inconcreta de criação.
> Ah, pensar com delicadeza,
> imaginar com ferocidade.

A loucura subverte, transforma, e seu poder permite o poema, "base inconcreta" (já que não sofre da condenação medíocre que domestica o real) "de criação", ou seja, de gênese. "Pensar", como ato racional que é, deve receber "delicadeza", sair da habitual grosseria do senso comum; "imaginar", por outro lado, deve ter a "ferocidade" que a imaginação embotada do mundo não ousa, deve ser voraz como o sangue que provoca "alta tensão" – outro traço, segundo Gusmão (2002, p. 383), romântico em Herberto Helder: "É também de filiação romântica o papel que nesta arte da invenção desempenha a imaginação radical, produtiva e não apenas reprodutora". Similar condição encontra-se num poema de Edouard Roditi, "A Identidade dos contrários", mudado por Herberto Helder para português em *As magias* (1996, p. 512):

> No sonho, o bom senso e a loucura,
> Na loucura, o sonho e o dia a dia
> Ligados, entre si todos semelhantes:
> Sonhando ou acordado, sou louco e sou sensato.

Pensamento e imaginação, "poder da loucura" e sensatez: o que se declara "louco" é aquele que, "sensato", poderá produzir o "poema", "arte louca", a partir do, como se lê no "Texto 1" das *Antropofagias*, "esforço" de "moldagem" que um "pensamento" "preside".

Trilha semelhante percorre Nietzsche ao apontar algumas das razões que o fascinam no pensamento pré-socrático. Nas palavras de Fernanda Machado de Bulhões (2003, p. 250),

> Além da *intuição mística* e da lógica científica, a filosofia da *época trágica* conta com um terceiro ingrediente: a "imaginação". Nas asas da "imaginação", que é definida por Nietzsche como um "poder estranho e ilógico", desenvolve-se o pensamento filosófico dos primeiros pensadores gregos.

O "poder" da loucura, de onde não sai o "poema", pode receber as qualificações de "estranho e ilógico": funda-se a imaginação, idéia similar para Nietzsche e para Herberto Helder a partir dos rastros pré-socráticos que se encontram tanto no filósofo, de modo explícito, como no poeta. Porém, mesmo com o "poder estranho e ilógico" "da loucura", é necessário o pensamento, "com delicadeza" e/ou com a "intuição mística" que o filósofo alemão vê naqueles gregos. Outro moderno que guarda semelhança com a herbertiana idéia de imaginação é Eugène Delacroix (apud LACOSTE, 1986, p. 55), autor de um *Diário* no qual figura um verbete escrito para o *Dicionário das belas-artes*: "É a primeira qualidade do artista. Não é menos necessária ao amador". Delacroix é considerado por Gombrich (1999, p. 504) "um caráter complexo, com vastas e variadas simpatias", algo que se poderia dizer da poética de Herberto Helder. Se a imaginação, "primeira qualidade do artista", é necessária também ao "amador", *Poemacto* não deixa de se dirigir ao leitor, "coisa amada", e a criação não deixa de ser um ato amoroso, sendo o amor, repito com Maria Lúcia Dal Farra, "a energia de muitas faces que rege o universo herbertiano".

A idéia de movimento como realidade de tudo o que existe aparece não apenas nos pré-socráticos, mas também na reflexão dos gregos acerca do corpo. Marilena Chauí, descrevendo alguns aspectos da medicina antiga, escreve (2002, p. 149) que "a *dýnamis* é, afinal, o que explica os movimentos (qualitativos, quantitativos e locais) e as variações do corpo e, em si mesma, pode ser considerada a expressão do princípio vital de cada coisa". Além de haver uma inegável consonância entre o todo, ou o princípio, e o corpo, cada indivíduo assume como condição o mover-se:

> Eu movo-me no mundo
> como púrpura, a vara
> das maçãs fechadas.
> E escoa-se em mim o caudal
> nuclear dos astros. Remoinhos de mel
> obscuro. Os filões do álcool.

Este fragmento de *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 356) inicia-se com uma afirmação: mover-se no mundo, eis a prática do eu. Mas o mundo, aqui, não é apenas o lugar onde o eu lírico se encontra, nem uma maneira de dizer tão-somente que se ocupa um espaço; o mundo, na verdade, pode ser entendido como universo, pois os astros, sobretudo seus "núcleos", escoam-se no que canta. Todos, o corpo (há escoamento, logo há corporeidade) e o universo, uma possibilidade de metonimização do todo, expressam seu "princípio vital", nas palavras de Chauí acerca dos gregos, ao se movimentarem. Mesmo o "mel" e o "álcool", substâncias que aparecem, respectivamente, como doce e embriagador resultado do entrechoque amoroso do corpo (não casualmente o primeiro substantivo do título do poema) com os astros, movimentam-se: o "mel" está em remoinho, "o álcool" está em intrusão.

Observo, além disso, que "púrpura", maneira pela qual o "eu" viaja no mundo ("como púrpura"), é o tecido das vestes que usavam os fundadores das cidades na Grécia aristocrática, um lugar rigorosamente magicizado pelo mito. É notável, na poesia de Herberto Helder, um criativíssimo e transformador trabalho com diversos tipos de herança, como já se rascunhou quando da reflexão sobre a presença de Deus e de outras religiosidades nesta poética. Neste caso, posso supor, no mover-se "como púrpura", mover-se como alguém que se encontra em um mundo tomado pela magia. Seguindo a fusão de heranças que se encontram na obra de Herberto, não posso deixar de considerar que "púrpura" também diz de Jesus. Como consta em João 19:2, "os soldados trançaram uma coroa de espinhos e a puseram na cabeça dele, e vestiram-no com uma roupa exterior de púrpura". Assim, há uma espécie de encontro entre o sujeito poético e Jesus, aquele que, justamente, ressuscita após ter sido morto. O fogo, com

efeito, é decisivo na poética herbertiana, e também decide a ressurreição. Uma de suas mais notáveis aparições está em *Flash* (2004, p. 381-382):

> Aberto por uma bala
> de fora para dentro. (...)
> (...)
> Furioso fulcro do espírito.
> É aí que penso.
> Por onde falo ainda tão depressa
> que ressuscito, ardido.

Desde o início da estrofe há o fogo, pois há a bala, resultado de uma arma nomeada, justamente, arma *de fogo*. Mas a ardência do tiro é o que permite ao eu lírico ressuscitar, "ardido", isto é, em estado tanto de ardor como de ardência, tão em brasas quanto a "gramática" da parte "I" de *Do mundo*. O "falo", a um tempo primeira do singular do verbo falar e símbolo do masculino sexual, portanto uma presença erótica, é também criação e/ou ressurreição. O mundo *pode* por causa do fogo, ainda que este seja, também, destrutivo, como na bala de revólver que pretende matar.

Para Heráclito de Éfeso, o fogo é o elemento primordial. Segundo Marilena Chauí (2002, p. 83),

> O fogo primordial, que ninguém fez, é a origem sempre viva e eterna de todas as coisas. (...) O fogo primordial é uma força em movimento, uma ação em que faz de si mesmo todas as coisas e todas são ele mesmo. Ele é como a chama da vela, mas uma chama eterna, acendendo-se e apagando-se sem cessar.

O fogo é origem de vida, portanto também de ressurreição, o que se vê na aproximação entre o eu lírico e Jesus em *O corpo o luxo a obra*. Logo, tudo o que *é* deve *ser* fogo, já que "todas as coisas", segundo Reale (2002, p. 67) ao tratar de Heráclito, "não são mais que transformações do fogo". Um dos fragmentos do filósofo grego é exemplar (In BORNHEIM, 2001, p. 38): "Este mundo (...) sempre foi, é e será um fogo eternamente vivo, acendendo-se e apagando-se conforme a medida": "acendendo-se e apagando-se", sempre em movimento. Afirma Richard Klein (1997, p. 204): "O fogo é seu movimento (...). (...) não é exatamente uma coisa, é sua mobilidade, o trabalho de energia, *ergon*, força extraordinária em movimento": "sempre foi e sempre será", passado e futuro heraclitianos sugerindo um

presente em eterna construção de caráter gerundial, *ou o poema contínuo*. O fogo, pois, é "symbol of permanence through change (...), and in a Heraclitean manner it is a never-ending process", nas palavras de Juliet Perkins (1991, p. 71), que tem Herberto Helder como tema.

O fogo, pois, é gêmeo (por vezes até mesmo gerador) da luz, que sempre se move, como afirmou Gleiser. Além disso, a própria sugestão de eternidade que há no poema de Herberto Helder, já que ali ocorre uma ressurreição, assemelha-se à eternidade do fogo que Heráclito concebe: se a chama da vela acende-se e apaga-se sem cessar, "conforme a medida", o eu-lírico de *Flash* apaga-se, ou seja, morre baleado (por fogo) para se acender (ardido, logo, em fogo). Noto outra presença cristã em *Flash*; segundo Eliade (1991, p. 54), "O Espírito Santo é representado como uma chama; a santificação é expressa por imagens de fogo ou de fulgor (...): o corpo do santo irradia luz ou brilha como fogo ardente". Se "ardido", "irradia luz como fogo ardente" o corpo do eu batizado *no* poema. Juliet Perkins diz (1991, p. 71), no mesmo parágrafo em que vem sua afirmação recém-citada, que o fogo herbertiano "is creative and purifying, rather than destructive"; decerto, mas que não se ignore o poder purificador que advém da destruição: "A arte íngreme que pratico" "queima tudo, mata,/ mata", como se lê em *Última ciência*.

Acabo de falar no Cristo, e sublinho que os convites herbertianos ao cristianismo serão transgressores. Logo, a ressurreição que ocorre no poema resulta da própria prática poética, não do Espírito Santo. Assim, o "[f]urioso fulcro do espírito" não será batizado cristianamente, mas sim porque a poesia é elevada ao estatuto de fazedora de mágicas batismais, "baptimo atónito" que é. Além disso, se vem "de fora para dentro" o batismo, ele é produzido por "uma bala", não pela presença exterior do Espírito Santo. É deslocado, portanto, o sentido da crença cristã em nome de uma necessária violência, a do tiro, a do revólver que dá ao eu o que ele tem de melhor: a fálica prática poética e o conseqüente banho de todas as coisas na sagração poemática: "Consagro-a no banho baptismal de um poema".

Se Heráclito vê no fogo o elemento primordial, Herberto Helder vê, em *Os selos* (2004, p. 472), este elemento como um componente da própria configuração cósmica:

> Mas se afinal se entende que numa resposta
> se oculta uma pergunta do mundo, mas
> se afinal a substância
> de alguém que pôs a mão no fogo é igual à substância do fogo
> enquanto grita. A substância de um homem e de uma estrela; a mesma.

"[N]uma resposta/ se oculta uma pergunta do mundo": a poética herbertiana urde um reatamento das palavras às coisas, pois "entende" que "[t]udo se agarra" (HELDER, 2004, p. 325), ou seja, toda "resposta" é uma "pergunta" se os "signos que se interpretam só designam o oculto na medida em que se lhe assemelham", nas palavras de Foucault (1999, p. 45). É ainda Foucault (1999, p. 59) quem afirma: "a partir do século XVII (...) a profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso". A poesia herbertiana, ao fazer com que "[t]udo se" agarre, permitirá que a "linguagem" agarre-se ao "mundo". Se isto não é possível na linguagem comum, a poética recuperará o "primado da escrita" e fundará, na poesia, um mundo que seja o "real absoluto" (HELDER, 1995, p. 142): já se viu que "nos níveis arcaicos de cultura, o *real* – ou seja, o poderoso, o significativo, o vivo – equivale ao *sagrad*.", como afirma Eliade (1991, p. 221). Logo, é esta realidade absoluta e sagrada, ou seja, poética, que o poema agarra ao urdir-se como invenção.

E se todas as coisas que voltarão a se agarrar "não são mais que transformações do fogo", como afirma Reale ao entender Heráclito, "alguém que pôs a mão no fogo é igual à substância do fogo", mas apenas "enquanto grita", ou seja, apenas "enquanto" o "fogo" "grita" no poema e faz gritar também o "alguém". Curiosa biunivocidade: o "fogo" "grita", "alguém" "grita", ambos em palavra poemática; mas o "fogo" "grita" "alguém", e "alguém" "grita" o "fogo": "A substância de um homem e de uma estrela" é "a mesma", e um "grita" *o* outro enquanto pelo outro é gritado. Tal mútua e gritada crepitação lembra-me a obra de Edvard Munch, de nome, justamente, *O grito*. Segundo Gombrich (1999, p. 564), a cabeça

"pretende expressar como uma súbita excitação transforma todas as nossas impressões sensoriais. Todas as linhas parecem conduzir a um outro foco da gravura – a cabeça que grita". O grito do "fogo" *e* do "alguém" expressa "uma súbita excitação", um estado que pode ser relacionado não apenas à embriaguez dionisíaca, mas também à loucura.

Um dado expressionista pode, de fato, ser verificado no fragmento de *Os selos*, dada a substancial similitude entre "homem" e "estrela", possível apenas pela morte do astro, que permitirá a vida do "homem"; segundo Eduardo Lourenço (1999, p. 26), "[a] essência (...) do chamado 'expressionismo' é de configuração *vitalista* –, mas de um vitalismo paradoxal, pois é a da vida concebida na sua tensão intrinsecamente dolorosa com aquilo que se lhe opõe e assim a constitui por essa mesma oposição, quer dizer, a morte". Este tipo de expressão, ainda segundo Lourenço (1999, p. 31), é algo que raramente se encontra na cultura portuguesa, "de um aproblematismo raro, uma cultura vocacionada para a felicidade". Mais uma vez afastando-se, não de sua própria irmandade, mas de determinantes culturais, Herberto Helder põe o "fogo" *e* "alguém que pôs a mão no fogo", a expressar, munchianamente, a "tensão intrinsecamente dolorosa" que é a "estrela", cuja substância é "a mesma" do "homem", ter de morrer para dar vida ao ser humano. É esta a "tensão" que o poema cria quando reúne o que começa na estrela ao que termina, mas não acaba, no homem, sempre em movimento: "de estrela a estrela da obra" (HELDER, 2004, p. 358), de "estrela" ígnea a "obra" também ígnea, também cósmica e, ao mesmo tempo, humana: "Que toda noite do mundo te torne humana:/ obra" é como se encerra "Mão: a mão", de *A cabeça entre as mãos* (2004, p. 409). Estou à roda do fogo, e não me posso esquecer daquele que trouxe, precisamente para a espécie "humana", o poder do lume. Em obra dedicada a Herberto Helder, Silvina Lopes (2003a, p. 40-41), de modo preciso, diz muito melhor que eu o que quero trazer para aqui:

> No princípio era o fogo. Entre as lendas que se referem à técnica, a que é protagonizada por Epimeteu e Prometeu fala-nos daquilo que Lacan designou por prematuridade do homem e sua falha original. Segundo uma das versões do mito, quando Epimeteu distribuiu aos animais os presentes de Deus, coisas como garras, asas, peles deslumbrantes ou dentes ferozes, não fez bem a partilha e esqueceu-se do

> homem, deixou-o sem nada: nu, descalço e indefeso. Foi para suprir essa falta que Prometeu roubou o fogo e o deu aos homens, possibilitando-lhes desenvolver a técnica (...).

Repito o que já repeti: "(...) um abalo sísmico só tem lugar a partir duma falha do terreno, falha efetivamente geológica: a natureza e suas leis legíveis pelo desejo vêem-se em privilegiado espaço não apenas em Camões, mas também em Herberto Helder". A falha original do homem é o que exige de Prometeu roubar o fogo dos deuses. Há muito fogo num trabalho que herda de Prometeu a técnica, e quem negará que *ciência*, vocábulo tão caro a Herberto, é da ordem da humana técnica? "A 'ciência'", pois, "é um modo de ordenar o caos pela nomeação do mundo em movimento e transmutação", como escreve Paula Morão (1990, p. 210) acerca de Herberto Helder – ressalto, no entanto, que "ordenar", no caso herbertiano, faz sentido apenas se a "nomeação" for um ato que recolha o "poder da loucura", e aí "ordenar" será vocábulo perigoso (por exemplo, "desordem" é uma das graças de *Flash* (2004, p. 394)), pois a ordem em questão é movente e metamórfica. "Que ofício debruçado"! Mesmo o "talento" expresso em "Aos amigos" é "dentro do fogo", remissivo, agora, à técnica, àquilo que Prometeu permitiu ao homem. "No princípio", pois, "era o fogo"; já para Anaxágoras, nas palavras de Chauí (2002, p. 116),

> Cada tipo de matéria provém de uma mistura originária e a tal mistura Anaxágoras chama de sementes (*spérmata*). São elas a *phýsis*. Quando dividimos um coração, não encontramos sementes menores, mas carne, e esta, dividida, sempre será a mesma carne. Ou seja, a semente da carne do coração será a mesma na menor partícula em que for dividida.

O "falo", tanto prática poética, no sentido de que é o uso criativo do idioma, como metonímia do masculino, é da ordem do "*spérmata*". Se via "falo" surge o esperma, substância que possibilita o surgimento da vida, as "sementes" possibilitam a ressurreição. Anaxágoras (apud BORNHEIM, 2001, p. 95), ao questionar "Como poderia o cabelo vir daquilo que não é cabelo, e a carne daquilo que não é carne?", supõe que cada coisa reside mesmo na menor partícula em que for dividida. Portanto, mesmo "[a]berto por uma bala", encontra-se no interior do eu lírico aquilo que o define, ou seja, o mesmo indivíduo, "a mesma

carne"; ainda que infinitesimal, a substância segue a existir, o que sugere um tipo de ressurreição pela permanência do mínimo, do "*spérmata*" que segue no "falo". O encerramento da parte "III" de *Do mundo* (2004, p. 544) é ainda mais espermaticamente ressuscitativa: "(...) O esperma torna-se espesso./ Morre-se de alvoroço./ Ressuscita-se, hoje". "espesso", o "esperma" substancial se engrandece, e a ressurreição é como que uma natural conseqüência da morte. Gosto de supor que Heráclito e Anaxágoras, ambos permanentemente atentos à gênese, são aliados por Herberto Helder, já que o fogo e o "*spérmata*" vêem-se fundidos para que novos sentidos se dêem na gênese herbertiana.

Os pré-socráticos, neste *Do mundo de Herberto Helder*, são recorrentes, e a magia é o mote deste capítulo. Detenho-me agora brevemente na tensão entre mito e racionalismo no pensamento fundador da filosofia, e, para tanto, recorro a Bornheim (2001, p. 9):

> Não se trata de afirmar que a Religião tenha sido a causa da instauração da Filosofia; também não se trata tão-só de reconhecer a coincidência de certos conteúdos. O problema consiste muito mais em compreender como estes conteúdos foram transferidos de um contexto mítico para o domínio da pergunta racional.

Ou seja, do mito à razão há uma transferência de "conteúdos", o que permite a suposição de que a realidade observada pelos pré-socráticos ainda é plena de uma ambiência de magia; prossegue Bornheim (2001, p. 10), para quem

> o homem grego não compreende seus deuses como pertencentes a um mundo sobrenatural; deparamos com uma religião que desconhece o dogma ou qualquer tipo de verdade que não encontre os seus fundamentos na própria ordem natural. Os deuses gregos apresentam-se com uma evidência que os prende à ordem natural das coisas. Não existe o exclusivismo do Deus hebraico ou muçulmano, que só reconhece o homem quando este se converte. (...) Os deuses existem assim como existem as plantas, as pedras, o amor, os homens, o riso, o choro, a justiça.

F. M. Cornford (apud CHAUÍ, 2002, p. 34-35) comenta a mesma questão, e afirma que a "filosofia, contrariamente à opinião de Hegel, de um lado, e à de Burnet, do outro", continua "carregando dentro de si as contradições míticas, mas agora de forma laica ou secularizada". Cornford (apud CHAUÍ, 2002, p. 34), aliás, mostra como "inúmeros mitos continuam presentes nos filósofos posteriores, como Platão". Ou seja, ainda que não se possa negar a secularização apontada por Hegel e por Burnet, o mito persiste, mesmo com Platão.

O pensamento pré-socrático influenciou decisivamente um dos mais importantes filósofos de todos os tempos, Nietzsche, que enxerga de maneira amarga a ocorrência, a partir de Sócrates, da secularização vista por Hegel e por Burnet. A indignação do pensador-dinamite leva-o a afirmar (apud BULHÕES, 2003, p. 251) que Sócrates "encorajou a indiscrição dialética e a conversa fiada". Dedicado aos pré-socráticos, Nietzsche (2000, p. 258) reflete acerca das diferenças entre os aqui citados Anaximandro e Heráclito:

> Há (...) injustiça, contradição, sofrimento, neste mundo?
> Sim, exclama Heráclito, mas somente para o homem limitado, que vê em separado e não em conjunto, não para o deus *contuitivo*; para este, todo conflitante conflui em uma harmonia, invisível decerto ao olho humano habitual (...).

Portanto, quem adota o olhar do "deus *contuitivo*", como Heráclito, poderá ver uma "harmonia" "invisível ao olho humano habitual", não ao olho do poeta. Do mesmo modo, "não se enxerga" "o Móbile primeiro" da "máquina do mundo", exemplo, segundo Jorge de Sena (1980, p. 76), da "tessitura harmónica" que "é revelada" ao Gama, mas o poeta pode vê-lo e cantá-lo. Em consonância com o elenco nietzscheano da abertura do parágrafo supracitado, "injustiça, contradição e sofrimento", o narrador do aqui recorrente "Estilo" (1997a, p. 9) diz: "não aguentamos a desordem estuporada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam". Esta equação é o modo de a cultura permitir uma quietude desumanizante que leva à negação do olhar sobre "a desordem estuporada da vida", ou seja, a recusa do espanto que Aristóteles considera a condição para o início da prática filosófica.

Mesmo objetos de uso cotidiano apresentam a harmonia do dizer heraclitano de Nietzsche e, além disso, a magia da poética "contuitiva" de Herberto Helder:

> Não toques nos objectos imediatos.
> A harmonia queima.
> Por mais leve que seja um bule ou uma chávena,
> são loucos todos os objetos.
> Uma jarra com um crisântemo transparente
> tem um tremor oculto.
> É terrível no escuro.
> Mesmo o seu nome, só a medo o podes dizer.
> A boca fica em chaga.

A harmonia, em *Última ciência* (2004, p. 452), existe mesmo em "objetos imediatos", como "um bule" ou "uma chávena". Mais uma vez Heráclito é possível na poesia herbertiana, pois, mesmo "imediatos" e cotidianos, bules e chávenas guardam relação com o calor e, portanto, com o fogo. Nietzsche diz (2000, p. 258), acerca do fogo heraclitiano: "mesmo aquele espanto cardeal – Como pode o fogo tomar formas tão impuras – é superado por ele [Heráclito] graças a uma sublime alegoria. Um vir-a-ser e perecer. Um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral". Logo, a queimadura que a "harmonia" provoca origina-se do "espanto cardeal" diante da impureza do fogo, e por isso dão-se o "medo" e a "chaga" que fica na "boca".

Por outro lado, mais uma vez Jesus tangencia um deslumbrante universo remissível aos pré-socráticos: "chaga" lembra as marcas da crucificação de Cristo, chagas são a prova apresentada pelo filho de Deus para provar que é ele mesmo o ressuscitado. Os "objetos loucos" que queimam e marcam são, portanto, ferintes e *acusadores* da "desordem estuporada da vida", ou de "injustiça, contradição e sofrimento", mas também índices de ressurreição. Uma instrução em negativa é o fragmento de *Última ciência*, e a pessoa do discurso é o tu, a segunda, aquele com quem se fala. Portanto, é o leitor quem pode optar pela obediência, lendo o poema sem susto, ou escolher o "tremor oculto" da "jarra com um crisântemo transparente", abraçando até à queimadura os sentidos ígneos do texto. "[O] vir-a-ser", "sem nenhuma prestação de contas de ordem moral", reside na loucura dos "objetos", capazes de morte e ressurreição, experiência vivida por Jesus e *des*-dogmatizada por Herberto Helder.

O mundo, pois, que a poesia de Herberto Helder funda possui traços afins, no que diz respeito à relação com a magia, não apenas ao que vivenciaram os filósofos pré-socráticos, mas a um tempo até mesmo anterior, "em que as palavras faziam parte do mundo das coisas e dos acontecimentos", "na Grécia arcaica", como afirmou Garcia-Roza (2001, p. 7). O próprio Herberto, no já citado "*(vulcões)*", de *Photomaton & Vox* (1995, p. 125-126), comenta o ardor

nietzscheano que, a partir da defesa do pensamento dos pré-socráticos e também da tragédia, põe em questão a validade da própria idéia de cultura:

> A cultura é uma operação de empobrecimento da revelação. Compreenda-se: a cultura é a moral da imaginação; fecha prudentemente a excessiva abertura da linguagem, a formulação entusiástica do símbolo. (...) Nietzsche criou a tragédia grega no exato momento em que a cultura européia entrava na crise aguda do milagre grego exaustivamente decifrado. Com a visão nietzscheana, a tragédia grega tornou-se contradição pura, quer dizer: símbolo expansivo; liberdade, libertinagem e libertação.

Libertar pela "contradição" é libertar pelo "símbolo", por aquilo que pode, na escrita, ter caráter de magia, o que subverte os ditames empobrecedores da cultura. A prudência cultural de fechar a "excessiva abertura da linguagem" é o que criou o mundo que Marcuse e Freud, cada um a seu modo, combatem, e que a poesia do autor de *Do mundo* ataca. É necessário, desde os tempos de Nietzsche, que se adote uma postura favorável ao que "*(vulcões)*" chama de "libertinagem", e penso no estado dionisíaco que diversos artistas, Herberto Helder inclusive, cultivam, e que passa pela procura de um prazer esconso pela cultura fundamentada na "moral". Após a "libertinagem" e uma mera aditiva, vem a "libertação".

Os textos de Herberto Helder, a pré-texto de "magia", justificariam muito mais leituras, muito mais páginas. Mas, como o leque das palavras-chave está aberto desde a herbertiana presença de Thomas Wolfe, tenho de recomeçar, e por outra palavra. Devo ir, já é hora, à "macieira", mas não sem antes trazer uma frase de Borges (1996, p. 202) que sintetiza muito do que escrevi até este momento: "Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos".

3 A MACIEIRA

> Desenho com este poema uma árvore. Estas são as raízes.
> Mas o poema nascerá livre e diferente.
> Fernando Guimarães, “Arte poética”

3.1 DAS RAÍZES AO CÉU, DA MORTE À VIDA E AO SÍMBOLO

Nas palavras de Gaston Bachelard (1990, p. 211), “só a árvore mantém, firmemente, para a imaginação dinâmica, a constância vertical”. Um dinamismo bastante afim ao bachelardiano, que não concebe a imaginação senão a partir de sua constante capacidade de movimento, aparece com freqüência na poética de Herberto Helder. Bachelard, filósofo do sonho, tinha a literatura, fundamentalmente a poesia, como fonte inesgotável de maravilhas e entendimento do humano. É lamentável que, por ter deixado este mundo em 1962, o autor de *O ar e os sonhos* não tenha tido a oportunidade de conhecer o então jovem poeta Herberto Helder, que me provoca a escolher uma árvore, dada a relação intrínseca que ela possui com a terra, para batizar este capítulo.

A terra, ela mesma, escreve, produz um texto que guarda a magia que se abordou até há pouco:

> A terra irada escrevia o seu livro raso.
> Enquanto por baixo as letras dos peixes
> fazendo som.
> Eles vinham sonhando, elas vinham sonhando.
> Como vírgulas num mapa – os peixes, as letras
> vergavam num sonho.

Este fragmento de “Joelhos, salsa, lábios, mapa”, de *A máquina lírica* (2004, p. 211-212), dá à própria terra um livro, o “seu”, o dela. É “raso” o “livro” porque à altura dos pés humanos, mas também pela proximidade das “letras dos peixes”, fazedoras de som “por baixo”. Maria Lúcia Dal Farra, acerca do citado poema, afirma (1986, p. 211): “é a própria terra (...) que dispõe as palavras no poema enquanto, subjacente a ela, a memória mítica (...)

imprime um significado que só se sinaliza sem que, contudo, deixe-se decodificar. Tal como nas fórmulas mágicas". De fato, as fórmulas mágicas atuam antes de pretenderem significar, de acordo com Pierucci. Mais além dos significados estão os sonhos das "letras" e dos "peixes": as primeiras desejam ser poema, os segundos desejam ser puro som. Se eles "vergavam num sonho", estavam, em certa medida, "debruçados", tortos como o ofício da poesia. O "significado" impresso que não se deixa "decodificar" neste poema é evidenciado na espécie de cabeçalho (2004, p. 212) que sucede a estrofe cujo fragmento citei: "Som, radar, peixe, k.". Uma letra a aparecer nua, sem que se insira em uma cadeia permissora ao menos de um vocábulo, é a própria radicalização da ausência do significado pronto, pois "k.", sendo aqui um mero sinal, acaba por ser *des*-decodificado, "tal como nas fórmulas mágicas".

No penúltimo verso (2004, p. 214) de "Joelhos, salsa, lábios, mapa" aparece a "silveira" – "Castiçal, silveira, linho (...)". A árvore, fenômeno natural citado por Bachelard, é, com efeito, a mais evidente representação da verticalidade, pois busca incessantemente o céu jamais deixando de estar, simultaneamente, dentro da terra. E é a árvore que simboliza, a partir da sua união com os frutos, a união poética de ciência e beleza em *Do mundo* (2004, p. 519):

> Beleza ou ciência: uma nova maneira súbita
> – os frutos unidos à sua árvore,
> precipícios,
> as mãos embriagadas.

No alto, a poesia pode ser como os frutos na árvore: vertical, pois em cima, e enraizada, pois alimentada pela terra. As "mãos", assim, podem exercer sua função de escrita, movidas por um embriagamento que as leva à queda, pelos "precipícios", rumo à própria vida, que é a transformação do trabalho manual em livro.

O ouro também é vivo, situa-se na própria terra e irmana-se à árvore; "*(o corpo o luxo a obra)*", de *Photomaton & Vox* (1995, p. 152):

> Conforme à ciência arcana, o ouro natural é vivo, desenvolve-se na terra e gera o próprio ouro. As suas raízes subterrâneas estão animadas da mesma energia que as

> raízes de uma árvore. Este é o tema da árvore da vida. Quem dela se alimentar irradiará luz, a luz da vida, como o ouro verdadeiro.

A alquimia é tema que abordarei em "O ouro", que trará, ademais, outras implicações arbóreas da poesia herbertiana. No entanto, é pertinente, desde já, perceber a natureza dourada, aurífera, da "árvore da vida", cujas "raízes" serão similares às de qualquer outra árvore, pois toda raiz está no interior da terra. Se o poema, para irradiar a luz que foi lida no capítulo 2, precisa da alimentação da árvore, a poesia deve muito à própria terra. Mesmo a morte, tema que Herberto Helder herda do *Húmus* de Raul Brandão para construir seu poema homônimo (2004, p. 226), pode ser profícua para dimensionar a mobilidade da árvore no seio da terra:

> Tocamo-nos todos como as árvores de uma floresta
> no interior da terra. Somos
> um reflexo dos mortos, o mundo
> não é real. Para poder com isto e não morrer de espanto
> – as palavras, palavras.

O que neste fragmento é posto em causa são "as palavras" que nada fundam (as hamletianas "words, words, words"), pois tentam, sem sucesso, dar conta de um mundo que não se basta em dizeres inócuos. Mais adiante ficará claro que, sendo o silêncio um dos objetivos que a poesia visa atingir, "palavras" podem provocar certa desesperada impotência. Mesmo aqui, no entanto, a árvore demonstra sua capacidade de movimento, pois "tocamo-nos como as árvores de uma floresta", ou seja, movimentamo-nos ainda que fincados, por raízes, "no interior da terra", lugar onde se enterram os mortos. Por outro lado, na visão do pré-socrático Xenófanes, segundo Bornheim (2001, p. 30), o "elemento primordial é a terra": mesmo que a escrita se dê a partir da angústia do romance de Brandão, a "Regra" do *Húmus* herbertiano, expressa em nota introdutória (2004, p. 224), é "liberdades, liberdade". Aliás, Pedro Eiras comenta (2005, p. 482-83) a relação que tem lugar entre os dois *Húmus*: "Herberto Helder responde com a assunção de uma liberdade criativa à metáfora brandoniana do controlo dos vivos pelos mortos (...). A reescrita de *Húmus* inverte *Húmus*: onde o texto brandoniano mostra o vivo subordinado ao morto", o texto herbertiano cria uma força vital, a

necessidade da criação até mesmo dos mortos: “É preciso criar os mortos pela força/ magnética das palavras” (HELDER, 2004, p. 228).

Assim sendo, o poema toma a “liberdade” de refletir os vivos nos mortos agora *criados*, espelhamento que confere características de um ao outro: os vivos imitam a imobilidade dos mortos, outra mordacidade herbertiana que ataca o apequenamento do humano; por outro lado, aos mortos é conferida a potencial vitalidade dos vivos, que podem, com isso, habitar o espaço xenofânico fundamental para a existência do mundo. Portanto, uma imensa vitalidade advém do renascimento, já que a terra lega aos “mortos” en*terra*dos a necessária radicalização que as árvores lá encontram. É por este motivo que “os ‘mortos’ trazem (...) a [idéia] (...) de que tudo se refaz e se reaviva, que o cerne do mundo é o movimento, a energia transmutadora”, nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 122). Se o fogo, para Heráclito, está sempre em energético movimento, o mesmo ocorre com a luz, que não pára; assim também o *Húmus* herbertiano, que movimenta características dos vivos para lhas dar aos mortos e vice-versa, mantendo, mesmo após o advento da morte, o ininterrupto movimento, uma das características mais marcantes da poesia de Herberto Helder.

A aproximação entre a terra e os mortos aparece também num relato feito por Herberto Helder na introdução a *Edoi lelia doura* (1985, p. 7):

> Eu poderia contar gemeamente duas histórias: uma afro-carnívora, simbólica (...). A história carnívora foi colhida alhures, de leitura, e respeita a uma tribo que sepultava os seus mortos no côncavo de grandes árvores. As árvores, a que tinham dado o nome do povo: baobab, devoravam os cadáveres, deles iam urdindo a sua própria carne natural. Pelo nome tirado de si e posto na alquimia, a tribo investia-se nas transmutações gerais: a morte levava o nome, e o nome, activo e tangível, crescia na terra. (...) E apanho aqui o símbolo (...): uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta, universal, devora esta gente, e esta gente põe a assinatura na imagem devolvida ao mundo. É quase tudo o que se tem a dizer no plano prático da poesia.

O “símbolo”, na poética herbertiana, é aquilo que pode tornar “verdadeira a verdade”, como diz “*(a mão negra)*”, de *Photomaton & Vox* (1995, p. 57), e a apreensão de um símbolo acaba por ser, no caso do fragmento supracitado, “quase tudo o se tem a dizer no plano prático

da poesia". Um dos aparecimentos mais notáveis da idéia de símbolo na poética herbertiana está na abertura de "Bicicleta" (2004, p. 243), em que o próprio símbolo é o norte de um percurso: "Lá vai a bicicleta do poeta em direção/ ao símbolo". É *mover-se* rumo à própria poesia o *mover-se* "em direção ao símbolo", que é, como revela *Edoi lelia doura*, um "quase" completo modo de dizer do fenômeno poético. Na introdução à antologia, noto a aproximação da poesia ao primitivismo; não obstante, a grande relevância da estória contada é a presença da terra (e, conseqüentemente, da árvore) como lugar de renascimento do "nome", mesmo material de que se faz a poesia, até porque a estória "foi colhida alhures, de leitura". O ato de ler, correlato ao de escrever, é, portanto, semelhante ao a uma colheita, como evidencia o título de um dos livros herbertianos, *A colher na boca*. Crescer "na terra" dá ao "nome" uma possibilidade de eterna transmutação, do mesmo modo que a palavra poética se refaz em vários autores, o que permite a existência de uma coletividade inspirada da qual Herberto Helder faz parte e, nalguns casos, reúne, como em *Edoi lelia doura*. Portanto, a coletividade herda da própria "terra" sua matéria, "sua própria carne natural" – os nomes de sua poesia –, para que se possa apanhar o símbolo, permissor da construção da "riqueza múltipla e multiplicadora da ambigüidade" (HELDER, 1995, p. 55).

Já está: da colher à boca e na boca a colheita, a poesia, como o povo da estória "afro-carnívora", colhe ou, como escreve o antologista, apanha o símbolo para o arremessar novamente a outro que o colha, leve-o à boca e devolva-o, numa ciclicidade tão interminável como o processo de renascimento do nome no povo "baobab". Do mesmo modo que no *Húmus* de Herberto, aqui é na terra, mais particularmente no "côncavo de grandes árvores", que se radicaliza, se funda (assenta e inaugura), de modo evidentemente radical, o símbolo, logo a fertilização do "nome". Retomo o Gleiser (2002, p. 18) que diz ser a composição humana idêntica à estelar: se a "matéria que, fazendo parte da Terra, é encontrada em nossos ossos e órgãos" não se difere daquela que gerou estrelas no passado, estrela, planeta e pessoas

apresentam uma enorme relação de semelhança e correlação. Formaram-se a Terra e seus habitantes a partir da morte de velhas estrelas, o que mais uma vez aponta para a ciclicidade do processo de vida e morte, episódios, por fim, mutuamente geradores. A raiz da composição corpórea do homem é idêntica à de seu planeta, assim como o planeta herdou suas substâncias de estrelas, demonstrando uma espantosa multiafinidade cósmica. Os nomes, obras humanas, portanto parentes também das estrelas, podem, assim, renascer, como manifesta o encerramento de *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 358):

> Assim:
> o nervo que entrelaça a carne toda,
> de estrela a estrela da obra.

Se da "estrela" primeira, astrofísica, se compõe o ser humano, "a estrela da obra", ou seja, o "nome", que cresce na "terra" na estória dos baobab, é o destino final, poético, da "estrela". "a carne toda", a obra, está entrelaçada pela estrela, logo pela "matéria" que faz "parte da terra", logo pela mesma terra. Por isso aparece, em *Do mundo* (2004, p. 548), "a estrela plenária que há nalguns sítios de alguns poemas": mais que plena, a estrela é "plenária" porque reúne, e neste fragmento figura, mais uma vez, a irmandade elegida por Herberto Helder na segregação que pratica o pronome indefinido "alguns". No entanto, a "estrela" reúne, para além dos poetas irmãos, o universo, a terra, o homem e o nome.

O processo de vida e morte também se situa no plano da seqüência de signos, como afirma Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 123), "na medida em que a contigüidade desencadeia a metamorfose dos signos aglutinados, a passagem de um para outro significado". É exatamente este aspecto da morte que se vê no "III" de "Elegia múltipla", de *A colher na boca* (2004, p. 63):

> – a morte é passar, como rompendo uma palavra,
> através da porta,
> para uma nova palavra. E vejo
> o mesmo ritmo geral. Como morte e ressurreição
> através das portas de outros corpos.

A multiplicidade do título do poema é, também, um aspecto da experiência da morte, “múltipla” em seu perecimento e no simultâneo vitalismo da conseqüente “ressurreição”. A mesma palavra morta ressuscita, e “ressurreição” é o que a significação experiencia, pois “a morte é passar” “para uma nova palavra”. O que está morto, a palavra já dita, conjuga-se ao que passa a viver, a nova palavra, pois ambas se influenciam mutuamente, estando a palavra “morte”, a propósito, já escrita, portanto fixada no poema. Sendo as palavras nomes e “corpos”, elas vivem o mesmo que os “nomes” dos baobab, pois experimentam a morte para se tornarem símbolos e, assim, radicais matérias de poemas. Os “corpos” das palavras serão da “Palavra” (2004, p. 85), pois receberão “corpo” pelo símbolo, fundador da “ambigüidade”; segundo Eduardo Portella (1981, p. 62), “[a] ambigüidade ganha corpo quando a sobrecarga impulsiva da *linguagem* transborda os limites da *língua*. O que vale dizer: é o máximo de presença da *linguagem* no espaço mínimo da *língua*”. “[*L*]*inguagem*”, nesta acepção, leio como sagração do real pelo poema, enquanto “*língua*” encaro como instrumento, não “da criminalidade” (HELDER, 1995, p. 161), não da “sobrecarga impulsiva” do símbolo que corporifica a “ambigüidade”, mas do senso comum, daquilo que se perdeu, nas palavras de Sabato (1982, p. 85), em virtude da “violenta alienação que vivemos”. Portanto, a “*linguagem*” poética, inalienavelmente mágica, dará “corpo” ambíguo aos “corpos” das palavras que ressuscitarão, como “Palavra”, do corpo feminino da terra, do corpo impulsivamente sobrecarregado do poema, verdadeiramente verdadeiras.

3.2 TELÚRICA A ESCRITA DO HOMEM FEMINIZADO: ERÓTICA COM-FUSÃO, POÉTICA DENTRIDADE

Das raízes à particularidade do que se verticaliza, tudo começa na terra, e a terra é a mãe primeira, fonte de alimentação:

> Ela é a fonte. Eu posso saber que é
> a grande fonte
> em que todos pensaram. Quando no campo

> se procurava o trevo, ou em silêncio
> se esperava a noite,
> ou se ouvia algures na paz da terra
> o urdir do tempo –
> cada um pensava na fonte. Era um manar
> secreto e pacífico.
> Uma coisa milagrosa que acontecia
> ocultamente.

A parte "I" de "Fonte", de *A colher na boca* (2004, p. 45), é exemplar da maneira herbertiana de tomar a terra como a grande e primeira mãe. Em todo o poema, como na estrofe citada, não é nomeada a fonte de que se fala, a não ser pelo pronome "ela". Este ocultamento, idéia que o próprio poema associa a milagre ("Uma coisa milagrosa que acontecia/ ocultamente"), é revelador: nada mais feminino que o pronome pessoal reto "ela", e nada mais feminino que gerar ocultamente, dentro, o milagre de uma criação. Neste aspecto, a mulher tangencia a idéia de signo da magia natural renascentista, pois, de acordo com a já citada leitura de Foucault, é pela semelhança entre os signos e o que eles guardam "ocultamente" que se pode atingir o oculto.

Logo, se a mulher é signo, pois guarda em seu *oculto* a geração, ela acaba por ser símbolo, pois diz, por semelhança ou analogia, de algo real, portanto sagrado, portanto, no universo onde me encontro, poético. E, se "o valor da escrita reside no facto de em si mesma tecer-se ela como símbolo, urdir ela própria a sua dignidade de símbolo" (HELDER, 1995, p. 56), a escrita é, numa teoria herbertiana dos gêneros, feminina como a própria terra, o que remete ao mito grego de fundação; de acordo com Jean-Pierre Vernant (2001, p. 19), "*Gaîa*, a Mãe-Terra, é evidentemente feminina (...). Da mesma forma que Terra surgiu de Caos, de Terra vai brotar o que ela contém em suas profundezas. Terra vai parir sem precisar se unir a ninguém. Ela dá à luz o que nela existia de forma obscura". A "terra" pode, com efeito, escrever seu "livro raso" em "Joelhos, salsa, lábios, mapa", pois ela pare "sem precisar se unir a ninguém", o que indica que, desde os gregos, a relação entre terra e mãe, e conseqüentemente entre terra e mulher, é extrema. Aliás, chama-me a atenção a presença de "ocultamente", no poema de Herberto, e de "obscura", no texto de Vernant. Não quero cerrar

o sentido da “fonte” herbertiana numa pobre *tradução* que a entenda de modo unívoco. No entanto, “terra” e “mãe”, como entidades agudamente intercambiáveis e, no limite, análogas, são sentidos incontornáveis da “grande fonte/ em que todos pensaram”.

O silêncio de “Fonte” se dá a partir de um excesso contente. Um dos traços mais marcantes da mãe, a “teta”, faz com que, mais uma vez – agora por meio de uma comparação –, um dos sentidos da “fonte” de que se fala torne-se mais claro (2004, p. 45): “Ninguém falava dela, porque/ era imensa. Mas todos a sabiam/ como a teta”. O uso do verbo saber (“todos a sabiam”) é bastante significativo, pois não acusa apenas *possuir um conhecimento*, mas também *ter gosto*, o que exige o ato de provar. A fonte é sabida (conhecida *e* provada, “manar” de alimento) como uma teta será sabida (conhecida *e* provada, “manar” de alimento). A mãe, assim, faz-se presença, e presença erotizada, pois provar é também degustar, e degustar é também gozar no ato de trazer ao corpo o que se prova. Não é casual o título do volume ser *A colher na boca*, experiência corporal que ruma ao de dentro. Se há “colher”, a propósito, pode ser sugerida a presença do “prato” em que se encontra o “idioma bárbaro” de *Os selos* (2004, p. 489), “idioma” que também vai para dentro do corpo: “Eu devoro”. Há, ainda, outra possibilidade de leitura dos versos de “Fonte”: saber “como a teta” pode guardar a elipse do mesmo verbo saber, e todos, logo, a sabem “como a teta”, ela mesma, sabe. Neste caso, o conhecimento é também, e sobretudo, da mãe metonimicamente representada. Toda “fonte”, por definição, é geradora e, ainda que metaforicamente, pode ser chamada de mãe, pois a mãe é a geração por excelência. O segredo, contendo componentes de mistério e revelação, é uma das maneiras poética do dizer, e o nome, morador do “côncavo de grandes árvores” segundo a estória dos baobab, é guardado:

> Ninguém falava dela, porque
> era imensa. Mas todos a sabiam
> como a teta. Como o odre.
> Algo sorria dentro de nós.[1] (HELDER, 2004, p. 45)

[1] Nas edições de 1973 e de 1981 da *Poesia toda* (1973, p. 58; 1981, p. 60), há uma interjeição abrindo o primeiro verso da estrofe: “Ah, ninguém fala dela”.

"Ninguém falava dela" "porque/ era imensa", ou seja, maior que as possibilidades da expressão. Entretanto, afirmar o silêncio em relação à "fonte" só se pode fazer no ato mesmo de um discurso que, ao contrário do ordinário, possa *levar a saber*. Se "todos a sabiam", o leitor, por meio do discurso poético, passa também a saber, pois, ainda que não se falasse "dela", está-se agora a falar, ainda que simbolicamente – do mais criativo modo, pois. Por isso, "todos a sabiam" "como a teta", ou seja, pela prática, como os bebês sabem das tetas que os alimentam sem que tenham desenvolvido qualquer conceito acerca delas. Está-se diante de uma sabedoria prática, e o poema que informa o leitor acerca "dela" possui algo da ordem do instinto que leva a boca do bebê ao seio de sua mãe. Por isso, Maria Lúcia Dal Farra afirma (1986, p. 129), em fragmento já citado, que a existência da criança "indica a enunciação do 'conhecimento informulado'", não apenas sem forma discursiva, mas também sem fórmulas prontas que neguem o lugar do instinto. É, com efeito, pelo instinto que se percebe a fonte, a própria mãe, ou, ainda de acordo com Maria Lúcia (1986, p. 115), "a massa indiferenciada, a infinidade dos possíveis, o virtual, o informe, a promessa de desenvolvimento e de reabsorção, de regressão e de desintegração, a reintegração e a regeneração":

> Nasces da melancolia, e arrebatas-te.
> Como os bichos nascem da matéria dos seus dias,
> como os frutos vacilam no bojo das auroras
> e se embebem até que o tempo os faz
> violentos,
> cerrados,
> palpáveis. [2] (HELDER, 2004, p. 54)

[2] Nas edições da *Poesia toda* de 1973 e de 1981(1973, p. 68; 1981, p. 70), a estrofe é significativamente distinta:

> Por isso, como um instinto, nasces
> da tristeza e te arrebatas, nasces como os bichos
> da matéria dos seus dias, ou os frutos
> que vacilam no bojo das auroras,
> e em seu signo se embebem – até que o tempo os faz
> violentos,
> sagrados,
> impalpáveis.

Se a estrutura dos três últimos versos, recuados, é a mesma, o último, "impalpáveis", passará a dizer o oposto: os elementos "cerrados" podem-se palpar, pois o oculto guarda semelhança com seu signo indicativo. Por outro lado, os elementos "impalpáveis" não se dão ao toque, dada a quase imaterialidade que "o tempo" lhes confere. Mas, mesmo que sejam "palpáveis" os elementos "cerrados", eles, por serem secretos, mantêm a suavidade material que os faz "impalpáveis" para quem não é capaz de acessar o oculto. Assim sendo, muda-se o verso e seu significado, mas as possibilidades acabam por não se eliminar mutuamente. Do mesmo modo, na versão de

Nascer da “melancolia” é vir dum estado de identificação profunda, aspecto que será mais bem desenvolvido um pouco adiante. Mas a “fonte” nasce “como os bichos”, e o advérbio, aqui, na parte “V” de “Fonte”, não apenas compara, mas diz da maneira “como” ela nasceu, instintivamente, no lugar das peculiaridades da natureza, como a violência pura dos “frutos” e de uma primavera que revela a natureza em seu mais absoluto esplendor e visibilidade. Os “frutos”, e certamente também os “bichos”, serão “cerrados”, ou seja, plenos de densidade, e “palpáveis”, tangíveis, desfrutáveis porque se oferecem ao corpo. A terra, obviamente, é também fornecedora de sensualidades e da própria natureza (com toda a ambigüidade que este termo possa ganhar) da poesia, ou da “obra”, como diz um dos poemas de *A Última ciência,*(2004, p. 457):

> O canteiro cheira à pedra. Da rosa cavada nela cheirará,
> por dedos e pensamento,
> à obra? Abre uma coroa. A pedra fecha-se
> (...)
> (...) – O canteiro é a sua
> rosa, a sua
> obra desabrochada.

O “canteiro”, ou seja, a “rosa”, a “obra desabrochada”, é um espaço de caráter alquímico (não é casual a escolha da “rosa” como outro nome para “obra”), cujo lugar de práxis é a terra mesma. O “canteiro” que “cheira à pedra” – pedra específica, já que recebe um artigo definido –, lembra a pedra filosofal, e o poema, já que surgido da terra, é a própria “obra”, a “rosa”, uma possibilidade de verdade transformadora. Interrompo por aqui esta mirada alquímica, pois virá, em algum momento, “O ouro”. Digo, porém, que a maternidade da “obra”, claro, é da terra fertilizada por um masculino sujeito lírico, um “canteiro” que trabalha a terra com seus “dedos e pensamento”, numa relação evidentemente erótica. E digo também que um dos traços que permitem a obsessão herbertiana pela figura telúrica da mãe-

---

2004 (como nas de 1990 (p. 50) e 1996 (p. 50)), “os bichos” nascem da “matéria” da “fonte”, e não, como na versão de 1973 e 1981, da mesma maneira que ela nasce. Ambas as versões, no entanto, trazem a valorização do instinto e a presença do que Maria Lúcia chama de “massa indiferenciada”.

mulher é a masculinidade que seus eus poéticos assumem. A heterossexualidade evidencia-se em um dos poemas de *A colher na boca*, a parte "V" de "O poema" (2004, p. 37):

> Existia alguma coisa para denominar no alto desta sombria
> masculinidade. Era talvez um cego escorrer
> de sangue pelos anéis e flores do corpo.
> Sei unicamente que era a força da tristeza, ou a força
> da alegria da minha vida.

O "alto desta sombria/ masculinidade" é a posição do sujeito da escrita, aquele que tem algo a "denominar". O "corpo" com "anéis" pode promover uma aliança que terá como corpo aliançado, de acordo com a poética herbertiana, inapelavelmente o feminino. E "a força da tristeza" ou "a força/ da alegria" poderá ser o motor da união que se anuncia neste poema, uma união sanguínea, pois os "anéis" são corridos de sangue, e a aliança, assim, sabe a uma transfusão. A mesma masculinidade é um dos traços do lugar da escrita na parte "VII" da "Elegia múltipla", de *A colher na boca* (2004, p. 73):

> (...) Dá-me a tua mão
> pensativa e antiga, deixa que se queime ainda um instante
> a loucura masculina
> da minha vida. (...)
> (...)
> (...) Cai
> tu própria na treva quente da minha
> cega mão masculina de vinte
> e nove
> anos. (...)

A "mão", o órgão da escrita, é "masculina", e o eu lírico, heterossexual, fala, claro, a uma mulher ("tu própria"). A "mão" da mulher é "pensativa", pois sábia como a terra, e é "antiga" e "eterna" (HELDER, 2004, p. 73), como diz outro vocábulo do poema. Antes e depois do humano vem e virá a terra, lugar onde se nasce (não se pode esquecer que Terra é o nome do planeta) e aonde se vai quando da morte. Observo que um dos sintagmas decisivos do poema é "Amanhã/ morrerei" (HELDER, 2004, p. 74), fecho do texto, mas aparecido também, mais de uma vez, antes que o poema se encerre. Isto aponta para uma refletida confissão que não diz apenas do amor heterossexual e telúrico, mas também da passagem do tempo, aspecto acentuado pela presença reiterada da idade do que canta (os "vinte/ e nove/

anos” aparecem, como anúncio da morte, diversas vezes). Assim, está criada uma ambiência que lembra, por semelhança e recusa, um heterônimo pessoano (1993, p. 185):

> Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio,
> Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
> Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
> (Enlacemos as mãos.)

“[A] vida passa”, “amanhã morrerei”: o tempo, inimobilizável como o “rio”, norteia tanto a relação que se dá na “Elegia múltipla” como a que tem lugar na ode de Ricardo Reis. Além disso, ambos os sujeitos poéticos são masculinos, ambos têm, na mulher, receptor, ambos vêem o tempo como motivação para que suas mãos se dêem às das respectivas segundas pessoas, e em ambos os poemas só fala o homem que canta. Por outro lado, uma das fulcrais diferenças entre os dois textos é a caracterização da mulher: a herbertiana tem sageza (sua “mão” é “pensativa” e “eterna”), enquanto a do heterônimo pessoano não recebe nenhum adjetivo que a afaste da árcade atmosfera que cerca, em geral, as musas de Ricardo Reis; Lídia, ainda, é alguém que recebe de seu cantor uma mundivisão pronta, sem lugar para que se estabeleça algum tipo de sabedoria feminil. A mulher da “Elegia múltipla”, ao contrário, é quem poderá dar ao sujeito poético mais do que consolo diante da morte, poderá dar-lhe, ao cair “na treva quente” da masculinidade da “cega mão” dele, alguma feminilidade à escrita que se realiza. Esta escrita de “mão masculina”, a propósito, morrerá (“morrerei”) transfundida, pois contaminada estará da feminilidade da mulher e, assim, poderá deixar de ser “cega”. Ademais, a “loucura masculina” da vida do cantor receberá as benfazejas eternidade e antiguidade que a “mão” da mulher possui, e assim ele poderá morrer feminizado, fazendo-se tão sábio e eterno quanto sábia e “eterna” é a mulher, é a terra. Também masculino, e de modo visceral, é o sujeito de “O amor em visita” (2004, p. 19-20):

> Cantar? Longamente cantar.
> Uma mulher com quem beber e morrer.
> (...)
> Seu corpo arderá para mim
> sobre um lençol mordido por flores com água
>
> (...)

> Dai-me uma mulher tão nova como a resina
> e o cheiro da terra.
> Com uma flecha em meu flanco, cantarei.

A mulher, o canto e a terra são, simbolicamente, elementos que se confundem, lugares aonde a "bicicleta do poeta" há-de chegar. Se é interior o destino deste sujeito masculino, a mulher pode, além de ser uma baía a receber a barca do homem, penetrá-lo "com uma flecha", assumindo o papel ativo na constituição do próprio ser que canta e passando a ser origem do homem, invertendo, assim, a narrativa bíblica de Adão e Eva, que reza estar no homem a procedência. Apresenta-se, neste poema, uma porta para a biunivocidade da relação homem-mulher, já que ela também pode penetrá-lo e, com isso, fertilizá-lo de canto.

Por essas e outras, talvez Manuel de Freitas (2001, p. 48) tenha sido demasiado parcial ao afirmar que "a pujança do feminino, com o corpo de enigmas e fascinações que lhe é próprio, se sobrepõe na obra de H.H. à afirmação do masculino". Subscrevo os "enigmas e fascinações" que o "feminino" possui na obra de Herberto Helder, mas tais "enigmas e fascinações", e mais, um investimento impetuoso e heterossexual na relação *com* a mulher, só pode advir de um masculino afirmado, e muito bem afirmado. É neste encontro entre masculino e feminino que se localiza o que Jorge Fernandes da Silveira (2004, p. 196) detecta como revolucionário na poética herbertiana: "A exacerbação erótica do corpo – um 'acto' de ir de encontro à tradição trágico-lírica do amor na poesia portuguesa – é um dos grandes efeitos revolucionários da obra de Herberto Helder". Considero que a heterossexualidade – muitas vezes incestuosa, aliás – da poesia de Herberto é o que lha permite tal "exacerbação", que é, a todos os títulos, "erótica".

Se ando a falar de amor e erotismo, falo do germinal ensaio de António Ramos Rosa acerca de Herberto Helder, datado de 1961, pois nele localizo o princípio de certa tendência de leitura que enxerga na poesia herbertiana a manifestação de algo que pode ser expresso pela idéia de "unidade primordial". Afirma Ramos Rosa (1962, p. 150): "Atingindo a

profundidade elementar para, através dela, revelar a unidade primordial do Mundo, o poeta órfico identifica esta unidade (...) com a manifestação mais alta e mais sublime do amor". Admito o quanto seja sedutor ler Herberto deste modo, ainda mais num texto escrito em princípios dos anos de 1960, ou seja, pouco depois da estréia do poeta. Mas, além da generalização que uma leitura como esta provoca, a partir de noções um tanto quanto vagas como "profundidade elementar", receio que se retire da poesia herbertiana muito de sua peculiaridade, muitos de seus problemas. No que toca ao amor, Ramos Rosa menciona que sua "manifestação mais alta e mais sublime" dá-se pela identificação do "amor" com a "unidade primordial do Mundo". No entanto, Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 119) considera ser o amor "a energia de muitas faces que rege o universo herbertiano", e uma dessas faces será a "exacerbação erótica do corpo" notada por Jorge. Como Herberto se trata, ademais, de um poeta cujo investimento de força será o próprio texto, faz todo o sentido que Juliet Perkins afirme (1991, p. 65): "Herberto Helder's intention is also illumination by eroticism and by language, but his object of love is the poem".

Ir além da mera masculinidade, uma efetiva "exacerbação erótica", é um dos intuitos da personagem masculina de "Duas pessoas". O texto apresenta apenas mais uma personagem, uma prostituta, e ambos ocupam a posição de narrador, a primeira no início e a segunda no fim deste conto de *Os passos em volta*. E é a prostituta quem descreve o homem, em monólogo interior (1997a, p. 163): "Quer dar-se, dar-se para lá de qualquer expressão inóspita, da teoria masculina da força e do poder". Além de revelar o quanto de ultrapassagem da masculinidade culturalmente determinada este homem quer empreender, o fato de esta revelação ser feita por uma mulher dá à própria instância narrativa do conto a feminilidade que diversos sujeitos poéticos herbertianos apresentam. Uma mulher a narrar radicaliza, de fato, a superação da "teoria masculina da força e do poder" em nome de uma masculinidade que absorve o feminino, já que a mera masculinidade, como se lê em *Apresentação do rosto*

(1968, p. 53), é uma “essencial esterilidade”. Por esta razão, no mesmo *Apresentação do rosto* (1968, p. 52) lê-se: “Eu deverei aprender devagar e penosamente o ritmo da feminilidade, aquele lugar onde elas têm vestidos claros e riem, ou onde de súbito ficam silenciosas e são lentas, como se receassem quebrar algo que trouxessem dentro de si”. Com efeito, o penoso aprendizado da feminilidade terá que passar, necessariamente, pelo erotismo: o fato de a mulher-narradora de “Duas pessoas” ser uma prostituta acentua a imprescindibilidade da prática sexual.

A tarefa de unificação realizada pela sexualidade é comentada por Eduardo Prado Coelho (1997, p. 334), num texto cujo tema é exatamente a poesia de Herberto Helder:

> Poderíamos dizer que o sexual visa a fusão (redução do outro ao mesmo: 1+1=1) e que o poético visa a disseminação (resistência do outro ao mesmo: 1+1= infinito), mas seria uma simplificação abusiva. Nesta poesia, existe uma constante contaminação entre o poético e o sexual: a disseminação explode na fusão, a fusão explode na disseminação.

Nada mais afeito à “disseminação” que o esperma, elemento fertilizador e múltiplo, característico por sua imensa quantidade de possibilidades de vida. Do mesmo modo, nada mais afeito à “fusão” que o mesmo esperma, inútil como inaugurador de vida se longe da relação sexual:

> A água jorra no caos, fecha-se a água nos tanques:
> bebe-se. Mergulha dentro da água
> um galho
> de estrelas maduras. O esperma torna-se espesso.
> Morre-se de alvoroço.
> Ressuscita-se, hoje.

Neste fragmento de *Do mundo* (2004, p. 544), a espécie de fórmula para a ressurreição é também um modo, estando-se na poesia, de internalizar o elemento de origem da vida, a “água”, no tanque ovarino de onde sairá o “esperma” já “espesso”, bastante afim ao fundador *spérmata* anaxagórico. O hermafrodita, ao mesmo tempo masculino, “esperma”, e feminino, “tanque”, vem à memória. Na poética de Herberto Helder, portanto, a “fusão” a que se refere Eduardo Prado Coelho faz com que homem e mulher possam se ver em acentuada mistura:

> Seu buraco de água na minha boca.

> E construindo falo.
> Sou lírico, medonho.
> Consagro-a no banho baptismal de um poema.
> Inauguro.
> Fora e dentro inauguro o nome de que morro.

Com o "buraco" aquoso, elementar, em sua boca, ou seja, com a colher, a vagina, no próprio órgão de origem do canto, o sujeito pode ter seu "falo" e sua fala construídos, e assim reconhecer-se por adjetivações, ou seja, qualidades, características, já que ganhou a existência. No supracitado poema de *Última ciência* (2004, p. 466), a inauguração da própria vida, necessidade inexorável para a morte, faz-se possível: nasce-se, canta-se e morre-se do nome, pois o excesso que é o poema, o nome que importa, pode eliminar o nome supérfluo, o do autor biográfico: *Herberto Helder Ou o poema contínuo*. A figura hermafrodita, quase explicitamente, surge em outro poema de Herberto Helder:

> cumpre também falar do desfio do espetáculo – o teatro
> dentro do teatro –
> o travesti shakespeareano na dupla zona da forma e da inclinação
> para o sentido enigmático –
> a rapariga vestida de rapaz interpretando a função oblíqua de rapariga
> perante o rapaz vestido de rapariga interpretando
> a misteriosa verdade corporal de rapaz –
> o que se pede à cena é apenas o delírio de uma coisa exacta
> através das armadilhas –
> porque a vertigem é um acesso às últimas possibilidades
> de equilíbrio
> entre a verdade que é outra e a outra verdade que é
> uma outra verdade de uma nova verdade continuamente – [3]

Em *Etc.* (2004, p. 300-301), o próprio título sugere uma idéia de continuidade, de seqüência, expressa no poema por "continuamente". O "sentido enigmático" está no que se encontra dentro do "dentro", e nada melhor que o teatro para essa sheakespereana metáfora de uma possível e simbólica reunificação, já que, na aparência, vê-se uma moça vestida de rapaz que interpreta, ao final, uma moça mesmo, e vice-versa no caso do rapaz. Ao assumirem a categoria do outro, ambos se misturam para, "através das armadilhas" do jogo cênico, restituírem a "coisa exacta", que é uma e uma à maneira dos hermafroditas, seres que

[3] Esse poema intitula-se *Etc.* nas edições de 1990, 1996 e 2004 da *Poesia toda*, tendo o estatuto de um livro; já na *Poesia toda* de 1981, intitula-se "Cólofon" (1981, p. 569-572) e é parte integrante de *Cobra*.

mereceram um poema em francês do poeta costumeiramente de expressão alemã Rainer Maria Rilke (1995, p. 35):

> É somente o Hermafrodita
> que está inteiro lá onde habita.
> Nós buscamos por toda parte
> a de tais Semi-Deuses perdida metade.

O adjetivo que caracteriza o hermafrodita na tradução de Fernando Santoro, “inteiro”, no original é “complet”, e o verbo usado, “être” (“qui est complet”), também significa “ser”, não apenas “estar”. Portanto, o hermafrodita “*é* completo” no poema de Rilke. O jogo barroco que se segue em *Etc.* só pode ocorrer em função da “vertigem”, “acesso” que é “às últimas possibilidades/ de equilíbrio” entre as verdades possíveis, contínuas e sempre em busca da “perdida metade”, do “complet” dito por Rilke. Maria Estela Guedes (1979, p. 116) comenta este aspecto da poesia de Herberto Helder, para quem

> [i]mporta, e muito, a circunstância de um só travesti já amplamente exprimir a conjunção, o casamento, porque a máscara vai simbolicamente funcionar como o duplo, fundindo-se ao corpo que completa: o activo une-se ao passivo num só ser, o ser andrógino, perfeito.

O andrógino aparece no discurso de Aristófanes, poeta cômico ateniense, no *Banquete* de Platão (2002, p. 121):

> Outrora a nossa natureza era diferente da que é hoje. Havia três sexos humanos e não apenas, como hoje, dois (...). (...) acrescentava-se mais um, que era composto ao mesmo tempo dos dois primeiros, e que mais tarde veio a desaparecer, deixando apenas o nome: andrógino. Este animal formava uma espécie particular e o nome hoje não passa de insultuoso epíteto.

Ser “insultuoso”, o andrógino já é um sinal da influência julgadora e civilizatória, no sentido marcuseano, da cultura: o próprio texto deixa claro que o insulto é de “hoje”. No entanto, segue Aristófanes (2002, p. 124): “É daí que se origina o amor que as criaturas sentem umas pelas outras; e esse amor tende a recompor a antiga natureza, procurando de dois fazer um só, e assim restaurar a antiga perfeição”. Remete, logo, aos gregos, como já afirmei, a ambição herbertiana de “perfeição”, pois, como eles, a poesia do autor de *Etc.* investe numa “antiga natureza” que ambiciona “de dois fazer um só”. Mas a única possibilidade que restou

para que se restaure “a antiga perfeição” é a erótica, sendo Eros “nosso guia e chefe”, nas palavras de Aristófanes no *Banquete* (2002, p. 127).

Movo-me um bocado a fim, tão-somente, de comentar a presença platônica num texto que aproxima com freqüência seu poeta estudado ao pensamento pré-socrático. Ainda que seja lembrado, de certo modo, como um detrator das artes, Platão é mais complexo: o próprio Nietzsche (s/d, p. 87) reconhece no autor d’*A República*, não casualmente um construtor de mitos, percepção mais inteligente do mundo pré-socrático que a de seu mestre Sócrates, e sublinha a simpatia platônica pela tragédia, “essa arte trágica que, na expressão de Platão, era ‘sublime e grandiosa’”. Ainda assim, Nietzsche combate o platonismo porque entende que seu pensamento “postula que a verdade é o supra-sensível e condena a arte porque esta repousa na aparência sensível, na ilusão e no erro”, e vê no filósofo grego “uma primeira forma de niilismo e de hostilidade à vida”, nas palavras de Jean Lacoste (1986, p.10). Ainda quanto a Platão, recordo-me de que a expulsão dos poetas de sua *República* ideal não é a única referência que o filósofo faz aos fazedores de poemas, já que ele também pode ser capaz de vê-los bastante favoravelmente. Como afirma Benedito Nunes (1999, p. 24),

> não se pode ser tão taxativo sobre a condenação platônica da poesia, afirmando-se simplesmente que Platão a execrou. Não se trata disto. Considerando-se os aspectos éticos da condenação do poeta em *A República*, que recai sobre o *mimethes*, atingindo os autores trágicos e épicos, e, mais ainda, a oposição da nova forma do diálogo à tragédia, conforme Nietzsche apontou, o que prevalece, diante da alternativa antes exposta, é a elevação do poeta inspirado e o rebaixamento do imitador.

Ou seja, Platão condena apenas um tipo de poesia, aquela que meramente imita. Curiosamente, o filósofo oscila no que tange à tragédia, pois a elogia, como refere Nietzsche em *A Origem da tragédia*, e a rebaixa, como assinala Nunes.

De volta a *Etc.*, a “função oblíqua de rapariga” supõe uma tortuosidade em relação à mera *mise-en-abîme* que é o encontro de opostos, eles mesmos já apresentados como em oposição a sua natureza primeira. Maria Estela Guedes (1979, p. 116) considera que

> a relação amador amada só fica completa, não com dois elementos contrários: em HH não existe o rapaz e a rapariga; quando o amador passa a amado, e a amada a

> amador, temos dois andróginos, ou seja, quatro elementos: dois passivos e dois activos. E todas as duplas do tipo amador amado, assassino assassinado, perseguidor perseguido e outros podem ser encaradas do ponto de vista da representação do travesti, ou do andrógino.

A presença de quatro elementos, dois amadores e duas coisas amadas, revela que em cada uma das duplas há a atividade e a passividade; torna-se mais clara também a relação mãe-filho, cada um com sua carga de androginia. Cabe, agora, uma reflexão de Mircea Eliade (1991, p. 103) acerca do olhar do romantismo alemão – nomeado, cabe ressaltar, por Herberto Helder no já citado "*(guião)*", de *Photomaton & vox* –, acerca da androginia:

> Para os românticos alemães, o andrógino seria o tipo de homem perfeito do futuro. Ritter, médico ilustre e amigo de Novalis, esboçara, em seu livro *Fragmente aus dem Nachlass eines jungen Physikers*, toda uma filosofia do andrógino. "Eva", escreve ele, "foi engendrada pelo homem sem a ajuda da mulher; o Cristo foi engendrado pela mulher sem a ajuda do homem; o Andrógino nascerá dos dois. Mas o esposo e a esposa vão confundir-se em um só e mesmo clarão".

O encerramento de uma das estrofes de "Lugar último", de *Lugar* (2004, p. 162), é revelador desta ambição da poética herbertiana: "(...) Um dia/ transformei-me na mulher que amava". Como "escreveu Ritter", "o esposo e a esposa vão confundir-se em um só e mesmo clarão"; surge, assim, o ser perfeito, "complet". A androginia retornará, alquimicamente, no capítulo 5. Mas, agora, é interessante mais um breve comentário de Eliade (1991, p. 121): "No xamanismo siberiano, ocorre ao xamã acumular simbolicamente os dois sexos": encontram-se cá neste escrito, pela mão da poética herbertiana, a vocação xamânica e o desejo andrógino.

3.2.1 Um pouco de alma ao corpo herbertiano, *anima*lidade, astrologia

Volto a "O amor em visita": cantar por uma mulher (quem a dará?) "nova como a resina" é cantar o próprio desejo, mais original do que a cultura deixa entrever, de inteireza, já que "resina" evoca uma lembrança de bálsamo, portanto de ajustamento, conforto, correção. Não obstante, esta inteireza tem que ver com a liquefação necessária ao ato sexual e,

conseqüentemente, à fertilidade. Ser a resina vegetal e odorífera fá-la terrena como a mulher, que deve ser também nova como "o cheiro da terra". Não há como não ler nesta novidade do "cheiro da terra", e da mulher que é "como" ele, uma sugestão de eternidade: se "[s]ó existe o tempo único", como indica o poema "De: Raízes e Ramos", de Robert Duncan, vertido ao português em *As magias* (1996, p. 463), o cheiro do novo é tão-somente um sinal de frescor e de renovação do eterno fenômeno *terra*. A eternidade apresenta tanto o futuro como o passado, e a descoberta de um cheiro novo é como que o abandono do esquecimento, ou da desatenção a que foi relegado a fundamental realidade que é a terra-mulher. Um olhar análogo, que não relega o físico a um lugar hierarquicamente inferior ao espiritual, aparece num admirável parágrafo da mais poética das prosadoras portuguesas, Maria Gabriela Llansol (1991, p. 14-15):

> (...) penso que as beguinas sabiam que o amor (a amizade, a paixão, o segredo) têm lugar no corpo, mas muito pouco lugar; ele é uma manifestação do espírito que é tão corpóreo como esta mão que escreve; por isso, quando se diz a alguém "eu amo-te", é para sempre que fica dito. (...)
> (...) os meus textos (...) não estão atrás, no meu passado autobiográfico; eles estão diante de mim, no meu futuro autobiográfico.

Falar nas beguinas (mulheres que viviam em comunidades religiosas – os beguinatos – sem, no entanto, pronunciar votos), como faz Llansol, é atitude semelhante à de resgatar os esquecidos e pouco consagrados culturalmente, pelo menos no caso da cultura ocidental dominante, poemas maias e astecas, dentre outros, como faz Herberto Helder. O amor a que se refere Llansol é bastante afim ao do autor de *Etc.*, no qual se vê o mesmo "para sempre" a que se refere a autora de *Um beijo dado mais tarde*[4]. O "tempo único" permite que um texto escrito no passado cronológico esteja no futuro, assim como a novidade da resina seja mais bem um signo de dinâmica permanência. Quanto ao inexorável papel do físico, exposto por Llansol e presente em Herberto Helder dada a exigência do erotismo e da terra, (re)trago outro poeta português que também não hierarquizou a relação espírito/ corpo: Luís Miguel Nava.

[4] Numa nota, uma nota, apenas. João Barrento (2006, p. 232) afirma que, para "Herberto, poesia é energia transmutadora e expressão da totalidade dos reinos do vivo", e, "nisso, é certamente o poeta português mais próximo de Maria Gabriela Llansol".

Em seu poema “Os ecos” (2002, p. 211), Nava sugere, a partir da suspensão da carne (idéia mais interna que corpo e, por isso, ocupante de um espaço que quer tangenciar fisicamente a alma, elemento interior por excelência), uma fosforescência e uma dor cristã que seriam mais adequadas ao espírito:

> A carne que os guindastes
> suspendem, minha,
> rente à fosforescência
> no abismo dos dias

Não me parece demasiado trazer a esta reflexão outro pensador que se debruçou sobre o tema da alma; para Descartes (2000, p. 107), a vida do corpo não é determinada pela alma, e sim o contrário:

> (...) um grave equívoco que muitos cometeram (...) consiste em haver-se concluído, ao observar que todos os corpos mortos são desprovidos de calor e, em seguida, de movimento, que era a ausência da alma que causava a interrupção desses movimentos e desse calor; e assim se julgou, erroneamente, que o nosso calor natural e todos os movimentos de nosso corpo estão sujeitos à alma, enquanto se devia pensar, ao contrário, que na ocasião da morte a alma só se retira porque esse calor cessa, porque os órgãos que servem para mover o corpo se deterioram.

Tanto na afirmação de Descartes como no poema de Nava, o corpo não é menos decisivo que a alma para o funcionamento do homem. Um *eco* herbertiano aparece no autor de *Vulcão,* e podem dialogar, com a intermediação de Nava, Descartes e Herberto Helder: a vida depende da existência do calor: “Eu podia abrir um mapa: ‘o corpo’ com relevos crepitantes/ e depressões e veias hidrográficas e tudo o mais”. Porque vive, crepita o corpo, pleno do “calor natural” referido por Descartes, no “Texto 4” das *Antropofagias* (2004, p. 279), e a geografia vista no papel, no “mapa”, ganha erotismo, pois, além de receber um estatuto corpóreo, é aberta como uma mulher. Enfim, apostar que o corpo e a carne, como fazem Herberto, Llansol e Nava, são tão amorosos e visitáveis como o que se convencionou chamar espírito, é apostar não só no erotismo, mas também na ausência de uma dicotomia que seja fragmentadora do homem. Assim, sem dicotomias, mesmo a “alma” poderá ser incendiada em *Última ciência* (2004, p. 444):

> São laranjas ininterruptas trabalhando em imagens
> as regiões ofuscantes da cabeça.

> Enriquecem o ofício sentado com um incêndio
> quarto a quarto da alma. Enriquecem, devastam.

Um elemento físico, no caso as “laranjas”, a incendiar a “alma”, mas também o corpo em sua “cabeça”, motor do “ofício sentado”: fogo no corpo, fogo na alma, sem hierarquia, sem dicotomia. O fogo é um elemento, por outro lado, erótico, como diz a ardência do corpo da mulher sobre o lençol em “O amor em visita”. As flores que mordem o lençol acentuam a erotização, já que morder, gesto emblemático de prazer sexual, é um apontamento, presente no “Tríptico” (2004, p. 13) através do órgão que morde (o “amador” transforma-se “na coisa amada” com seu “feroz sorriso, os dentes,”), de uma necessária animalidade – não me esqueço de que “os dentes” são necessários para que se coma, para que se traga para dentro, por exemplo, o “idioma bárbaro” de *Os selos* (2004, p. 489) (“Eu devoro”), e também para qualquer prática antropofágica, que herda do devorado suas virtudes. Na poesia de Herberto Helder, animalidade se refere, evidentemente, a mais uma ponte que permite ao homem encontrar-se com o que o extrapola, e é a partir exatamente de “animais” que uma intensa mistura se dá em *Os brancos arquipélagos* (2004, p. 265):

> animais rompendo as barreiras do sono,
> os espigões no ar, carregado o sangue
> em baixo,
> orquídeas a caminhar com as cabeças cruéis,
> por trás dos ossos escorregava o mel negro,
> a fulva devassidão mamífera (...)

Do “sono”, ou seja, da condição que permite o sonho, surgem os “animais”, e começa uma seqüência de imagens que, se não diz de todas as coisas, diz de *muitas* e *diversas* ao misturar, de modo um tanto quanto surrealizante, aparentes disparidades: “espigões” e “sangue”, “ossos” e mamíferos, “mel” e “orquídeas”. Mas são os animais, presenças iniciais e reiteradas, que orientam a estrofe, pois é da animalidade que começa o sonho da convivência de elementos em princípio inconciliáveis. O único sinal gráfico de pontuação no fragmento citado é a vírgula, o que também aponta para um convívio factibilizado, já que há encadeamento, coordenação entre o que à primeira vista não se pode conciliar. O “sangue”

carregado “em baixo”, ou seja, no lugar onde todos os nomes pisam e podem criar raízes, é o elo que dá vida a todos eles, pois mesmo “os espigões”, sejam espigas naturais, sejam hastes que se podem cravar ao chão ou, ainda, grandes edifícios de apartamentos, começam do/ no chão. Não vejo como não pensar no já citado verso de “Joelhos, salsa, lábios, mapa”, “A terra irada escrevia o seu livro raso”, ou seja, ao rés-do-chão. Animais também figuram exemplarmente em *Os selos* (2004, p. 480):

> Há tanto ar rodeando as árvores nas montanhas: na sua
> animalidade
> dourada, leões e leopardos compactos aligeiram-se
> com o ar onde crescem as montanhas. Carne
> violenta, e amargo o sangue que lhes alimenta a elegância

Os animais “compactos”, plenos de si mesmos, inteiros, unem-se a um elemento, como eles, vital: “o ar”. A violência da “carne” é a violência da linguagem que se quer vital como a mesma animalidade, e o amargor do “sangue” é um dado de peculiaridade: um conceito banalizado de “elegância” não daria conta da animal, portanto selvagem e viva, “elegância” dos “leões” e dos “leopardos”. Tem toda a razão Ruy Belo quando diz que, na poesia herbertiana, “cada termo abre uma ampla perspectiva à imaginação e (...) modifica fortemente o outro” (1984, p. 162): a “animalidade” é “*dourada*”, a “carne”, “*violenta*”, etc. A natureza neste poema faz-se plena: “árvores”, “montanhas” e animais comparecem, num mosaico de pureza e vitalismo herbertiano, mesmo vitalismo que fornece mais um sentido à já comentada androginia na poética de Herberto Helder: os animais que interessam extrapolam a dicotomia macho e fêmea:

> E nas cavernas de coral vivente pulsam
> os animais dos horóscopos
> – andróginos, lunáticos –
> de cabeças trepanadas por radiações de urânio, movendo-se
> com as lentas sedas dos corpos
> pelos sóis à frente e as luas
> deitadas. (...)[5]

[5] Mais uma exclusão de vírgula; na *Poesia toda* de 1981 (p. 553), uma vírgula sucede o primeiro sintagma do fragmento: “E nas cavernas de coral vivente, pulsam”.

Os “animais dos horóscopos”, de *Cobra* (2004, p. 319), representam um zodíaco *enlouquecido*: não escapo deste significado de “lunáticos”, que se situa, claro, ao lado da significação lunar de algo que está em “cima”, como o eu lírico e sua amada no “Tríptico”, e também como o sujeito em relação a sua masculinidade na parte “V” de *A colher na boca*. Como o circular zodíaco pretende uma máxima abrangência através de seus signos, os “animais” “andróginos” apontam, mais uma vez, para a *máxima abrangência* que a poética herbertiana pretende construir. Inequívoco exemplo é misturar-se boca a boca a um leão, tendo o fogo como elemento misturador:

> E que leão me beijou boca a boca, juba e cabelo
> trançados numa chama única?
> Esse beijo afundou-se-me até às unhas.
> Aparelhou-me para besta
> soberba, para o sono, o brilho a desordem
> ou a
> carnificina (...)

Flash (2004, p. 394) fala duma “carnificina” que faz lembrar a violência herbertiana contra a linguagem, mas não deixa de celebrar a própria *carne*: “carnificina” guarda em seu étimo a idéia de produzir carne. Ressalto estar diante de mais um aspecto que pode apontar para um eco surrealista na poética herbertiana, pois, segundo Natália Correia (1973, p. 62), “[o] grande contributo que o surrealismo traz à magnificação do erotismo é a reabilitação da carne”. A “carne”, reabilitada em Herberto com boa dose de violência, pode ser produzida no poema, e importa-me ter em conta que “[o] poema é um animal”, como se lê em “*(memória, montagem*)”, de *Photomaton & Vox*[6] (1995, p. 145), numa apropriação herbertiana da assertiva aristotélica. Logo, a carne impõe-se no poema a partir de um beijo leonino; mais que um beijo, há entre o eu lírico e o “leão” uma fusão que lembra a erótica, pois cada um – o humano representado pelo “cabelo”, o animal pela “juba” – deixa de ser cada um para ser um novo *um*, representado pela “chama única” do fogo: “juba e cabelo/ trançados”. Como

[6] “*(memória, montagem)*” é o nome de uma parte de *Cobra* que deixa de ser parte de *Cobra* a partir da *Poesia toda* de 1981.

afirmou Bataille, o erotismo faz de dois, um, e é ainda Bataille (1980, p. 141) quem afirma que

> a animalidade subsistente do homem, a sua exuberância sexual, não poderia ser encarada como coisa se não tivéssemos o poder de a negar, se não tivéssemos o poder de existir como se ela não existisse. De facto negamo-la, mas em vão a negamos. A sexualidade, qualificada de imunda, bestial, é aquilo que se opõe ao máximo à redução do homem à coisa: o orgulho íntimo do homem está ligado à sua virilidade (...).
> A "animalidade", ou a exuberância sexual, é em nós aquilo que faz com que não possamos ser reduzidos a coisas.

Se o eu lírico foi aparelhado para "besta" pelo beijo leonino, foi aparelhado para o erotismo em sua face mais animal, portanto mais recusante do "trabalho" "não-libidinal", apontado por Marcuse (1972, p. 86), que reduz "o homem à coisa". Assim, a "exuberância" da própria imagem do leão fala do que nele, e também no homem, há de "exuberância sexual". Pedro Eiras (2005, p. 515), neste viés, afirma: "É nessa vivência do desejo e na fusão entre divindade, animalidade e humanidade que se torna possível a formulação do sujeito", pois "beijo", naturalmente, diz de "desejo", e a "fusão" é o que constrói o "sujeito" em texto, pois formulado. Se acabo de referir a "exuberância" do leão, faço uma pequena digressão que convida um poeta que não via neste animal grande fascínio. Mas a pertinência de mais uma citação a Borges dá-se, justamente, pelo reconhecimento de um não-fascinado da importância simbólica dos leões, num poema que se intitula, justamente, "Leones" (1996, p. 174):

> Ni el esplendor del cadencioso tigre
> ni del jaguar los signos prefijados
> ni del gato el sigilo. De la tribu
> es el menos felino, pero siempre
> ha encendido los sueños de los hombres.

Mesmo sem o "esplendor" do tigre ou as marcas como que significantes que enfeitam o corpo do "jaguar", o leão, o "menos felino" dos felinos, é quem sempre acendeu, dado seu régio poder simbólico, os sonhos dos homens. Deste modo, o eu lírico de *Flash*, feito "bestial" e erotizado, traz "para o sono", para "los sueños", o "leão" que o "beijou boca a boca". Pode este sujeito poético, portanto, praticar a "desordem", a desobediência a normas e convenções indesejadas, e brilhar. O "sono" é possível porque, após a mistura com o leão, o

eu lírico passa a estar pronto para sonhar, portanto para produzir o “poema” “animal”. Sublinho que é até “as unhas” do sujeito, ou seja, até o fim dos dedos, avançados da mão na escrita, que se “afundou” o beijo leonino.

Em *Os selos* (2004, p. 481-482), cumpre-se a coroação do “poema animal”:

> (...) começa a ferver a luz como uma
> coroação, a realeza
> do poema animal – leopardo e leão. Oh,
> cantam em música humana, eles, no trono
> das montanhas das áfricas
> redidivas –

A coroa metafórica é dourada, brilhante, pois feita de “luz”, aquilo que dinamiza e torna possível a inteligência, já que “[a] luz/ é inteligente”, como se lê em *Kodak* (1981, p. 467). *Interligam-se*, de fato, os animais ao “poema”, que, por esta fusão – semelhante à do sujeito lírico ao “leão” em *Flash* –, pode tornar-se “animal”. A característica do poema, de realizar o absoluto real que é a poesia, como se lê em “*(guião)*”, ganha, além deste poder (muito da ordem do sagrado, como Eliade revelou em “A magia”), “realeza”, dados o “leopardo” e o “leão”. Os próprios animais são sagrados, de acordo com Bataille (1980, p. 73), “pelo fato de não observarem proibições”, e por isso “tiveram inicialmente”, “para a humanidade primitiva”, “um caráter mais *sagrado*, mais divino do que os homens”.

“O poema é um animal”, mas um “animal” régio, “*sagrado*” – sua coroa não terá espinhos, já que é luminosamente metafórica –, cantante e dotado da mesma “exuberância” do habitat que os guarda, as “áfricas redivivas”. Claro está que África, o continente, é o que fornece a idéia de um lugar ainda pleno da vitalidade animal e, por isso, também pleno de primitivismo. Mas o fato de a grafia do continente, no poema, ser pluralizada e ter inicial minúscula, sugere que há uma significação outra; no dizer de João Amadeu C. da Silva (2000, p. 57) acerca de *Os selos*, “[e]sse percurso feito por Herberto Helder para as ‘montanhas das áfricas/ redivivas’ acaba por terminar dentro de si, o mundo que busca (...) vai encontrar-se no seu interior, na sua pessoalíssima pessoa”: está dentro o que se supunha estar fora. Todavia,

talvez fosse mais pertinente afirmar que é no “interior” do *poema* que se encontram as “áfricas redivivas”, pois elas sugerem uma ressurreição de sentidos primitivos que só podem ser efetivados pela sagrada realidade poemática, e não por alguma “personalíssima pessoa”. Esta ressurreição, que não se daria sem a recolha de um primitivismo “sagrado” e eroticamente exuberante, dá-se porque o poema recebeu “o bafo/ leonino,/ a misteriosa vida leonina, de frente, batendo, leonina contra” (HELDER, 2004, p. 478) si. Pelo contágio, “leopardo e leão” “cantam em música humana”, ou seja, fazem-se, “eles”, cantores do “poema”, claro, “animal”.

Ao tigre – animal, este sim, mais querido por Borges, que admira o “felino” “cadencioso” até por sua maneira de caminhar – também se mistura Herberto Helder; mas seu tigre, em *Cobra* (2004, p. 311), conversará com o de Blake:

> – Fala-se de um tigre, talvez, um tigre profundo,
> sem sonhos,
> movendo-se nos aros do seu próprio corpo, um feixe
> de chamas de cada lado.
> Mudo a floresta, vejo os planetas passar, os cavalos.

“Fala-se de um tigre”: Blake (1996, p. 85) escreveu “The Tyger”, poema que se inicia com uma exaltação: “Tyger! Tyger!”. Mas o que revela o fato de o “tigre” blakeano ser “profundo” é uma pergunta: “In what distant deeps or skies/ Burnt the fire of thine eyes?”: a profundidade que há no fogo do olhar do tigre, revelada pela possibilidade de esse fogo arder em “deeps”, advém de uma interrogação, portanto de uma incerteza, e faz com que em *Cobra* o “tigre” falado seja, de fato, “talvez”, seja uma hipótese. O fragmento herbertiano supracitado é, em certa medida, uma poética leitura do poema de Blake, já que o “Tyger” é simbólico, é, com efeito, “talvez”: segundo Paulo Vizioli (1993, p. 17), o que os “versos” de “The Tyger” “nos comunicam é a impressão de uma energia incontrolável, presente nas imagens de violência (...) e no impiedoso martelar do ritmo, sugerindo às vezes o fragor de uma forja infernal. (...) o Tigre representa (...) a própria Energia criadora”.

Assim, “um tigre profundo” seja, “talvez”, a “própria Energia criadora”, a *anima* que se encontra na animalidade: o latim *animal, ális* define aquilo que possui vida, e esta é a animalidade que interessa a Herberto Helder. O “tigre” de *Cobra* terá, portanto, *mudada* a “floresta” onde vive pois as “forests of the night” não serão mais o habitat do animal; agora, no lugar da “floresta”, das “forets”, haverá “planetas” passantes, portanto móveis como o próprio universo, e “cavalos”, animais do mais alto dinamismo, do efetivo *transporte*, farão companhia ao “tigre”. Evidentemente, o fogo que arde no olhar do “Tyger” arderá, no “tigre”, em “seu próprio corpo”, que tem “um feixe/ de chamas de cada lado”: refaz-se, em *Cobra*, a “simmetry” do “Tyger”, que é “fearful” (“What immortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry?” (BLAKE, 1996, p. 85)), terrível, medonha como a beleza, como se verá ainda algumas vezes, para Herberto Helder.

É o próprio Herberto (2006, p. 161) quem refere a “lateralidade do ocultismo: magia, astrologia, alquimia”. Agora, a partir da presença dos animais, a um destes termos passo a dar atenção, a “astrologia”, “tentativa de fazer uma fotografia (...) das energias básicas da vida e dos seres humanos. Isto é muito antigo. Tão antigo que nem conhecemos suas origens. Sabemos que os antigos egípcios, os babilônios, os sumérios, os caldeus, os indianos e os chineses a usaram”, segundo Liz Greene (1989, p. 17). Já está evidente a atenção que a poesia de Herberto Helder dá ao que é antigo, e uma das razões disso eu posso pensar com a ajuda de Giorgio Agamben, que reflete acerca dos fundamentos da ciência moderna. Segundo ele (2005, p. 25), “a ciência moderna nasce de uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida”, pois, “até o nascimento da ciência moderna, experiência e ciência possuíam cada uma o seu lugar próprio” (AGAMBEN, 2005, p. 26). No entanto,

> com a interferência de experiência e ciência em um único sujeito (...), a ciência moderna (...) reproduz (...) aquela conjunção do saber humano com o saber divino que constituíam o caráter próprio da experiência mística, e que haviam encontrado na astrologia” e “na alquimia (...) a sua expressão pré-científica (AGAMBEN, 2005, p. 28).

Assim, no momento em que a ciência moderna se estabelece, quando “o aparato místico-divinatório” torna-se “supérfluo”, “a astrologia”, ainda Agamben (2005, p. 30) é quem diz, é “abandonada” e cria-se, definitivamente, a “oposição racionalismo/ irracionalismo, que pertence de modo irredutível a nossa cultura”.

À poesia de Herberto Helder interessa, enormemente, o que seja pré-científico, pois ao “saber humano” deve-se mesclar algo da ordem do “místico-divinatório”, e a “oposição racionalismo/ irracionalismo” não faz sentido algum. A uma “fotografia (...) das energias básicas da vida e dos seres humanos”, num especifico momento, a partir de posições planetárias e de signos zodiacais, dá-se o nome de horóscopo. Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 101) afirma que o “feitio plástico com que esta poética se inscreve nos remete, de imediato, à visualização do cosmos e – por que não? – à imagem do desenho zodiacal”. Maria Lúcia quer demonstrar, a partir do fato de os símbolos zodiacais manterem entre si uma grande quantidade de relações, que a herbertiana “constelação poética” possui uma “feição caleidoscópica, onde cada signo é sempre ponto de referência para incansáveis substituições” (1986, p. 105). Além disso, creio ser instigante uma abordagem que leve em conta diretamente algum desses “signos” tendo em conta a própria astrologia. Cito uma estrofe de *Cobra* (2004, p. 319) que citei há poucas páginas:

> E nas cavernas de coral vivente pulsam
> os animais dos horóscopos
> – andróginos, lunáticos –
> de cabeças trepanadas por radiações de urânio, movendo-se
> com as lentas sedas dos corpos
> pelos sóis à frente e as luas
> deitadas. (...)

O vocabulário desta estrofe é fortemente astrológico. Estão em questão, certamente, as “energias básicas da vida e dos seres humanos”, e a leitura do poema torna-se bastante enriquecida pelo entendimento astrológico de alguns de seus vocábulos-chave. O que pulsa são “os animais dos horóscopos”, e à animalidade é preciso ajuntar a simbologia animal da astrologia. Dentre os animais que representam diversos signos do zodíaco ocidental, não há a

cobra, nome do poema-livro herbertiano onde se encontra a estrofe recém-citada[7]. No entanto, o "zodíaco é um círculo ou uma faixa que segue (...) a trajetória aparente do Sol ao redor da Terra", de acordo com Liz Greene (1989, p. 18). Portanto, se a *Cobra* herbertiana é remissiva à *oroboro*, serpente que morde a própria cauda e simboliza, entre outras coisas, o ininterrupto processo de vida e morte, *Cobra* diz de um círculo, assim como "um círculo", abrangentíssimo, é o "zodíaco".

As "cabeças" são trepanadas por radiações de "urânio", elemento químico cujo nome advém de Urano, nome de um planeta que, na astrologia, é regente do signo de Aquário. Mitologicamente, Urano, deus do céu, é o mais velho dos deuses; astrologicamente, Urano, cuja "descoberta foi um assombro para o mundo", "é a liberação", nas palavras de Anna Maria da Costa Ribeiro (1986, p. 147). Na poesia herbertiana, segundo Rosa Martelo (2004, p. 195), "o corpo é (...) o lugar de uma profundíssima cumplicidade ontológica com o universo, e as insistentes referências de Herberto Helder às aberturas do corpo (...) advém desta correlação". Não há abertura no que é ósseo em "cabeças"; para que haja, é necessário que sejam elas "trepanadas", e por "radiações de urânio", em virtude da "cumplicidade ontológica" do "corpo" "com o universo". Se os "animais" são dos "horóscopos", detecto que será em direção à "liberação", à abertura, a uma *máxima abrangência* célia que as cabeças se abrem.

"(...) E eu estou soldado por cada laço da carne/ aos laços/ das constelações" (HELDER, 2004, p. 329): a relação que o sujeito do poema terá com as "constelações", de cujos nomes advêm os nomes dos signos zodiacais, será, com efeito, corporal. Herberto Helder, em "*(o corpo o luxo a obra)*", de *Phtomaton & Vox* (1995, p. 152), escreve: "O poema faz-se com o corpo, no corpo, de baixo até cima, sagitariamente. Ou num ininterrupto circuito zodiacal". É o corpo, de fato, o que se relaciona "com o universo", e "o corpo" do

[7] Cobra, no entanto, é um signo do horóscopo chinês. Não vou mais longe porque a minha reflexão interessa o horóscopo ocidental, cujas relações com a poesia de Herbert Helder parecem-me mais imediatas.

poema faz-se “num ininterrupto circuito zodiacal”, simbolizado, em *Cobra*, pela circular *oroboro*, imagem também fortemente relacionada à alquimia, e que regressará a “O ouro”. Quem também regressará é o pai mítico da alquimia, Hermes Trismegisto, fornecedor, segundo Anna Maria da Costa Ribeiro (1986, p. 18), do “princípio astrológico (...) Assim em cima como em baixo (...). Isto é, se a passagem de um astro no céu pode refletir num estado de ânimo numa pessoa ou num acotencimento na terra, o macrocrosmo pode revelar-se a cada momento no microcosmo”: “eu estou soldado por cada laço da carne/ aos laços/ das constelações”, pois existe, de partida, uma relação entre o homem e o “macrocosmo”, entre o corpo do poema e o corpo do universo. Ademais, hermeticamente, “as palavras que estão/ no alto como fungos luminosos, as palavras/ que gravitam em baixo”, fragmento da parte “VIII” de “As musas cegas” (2004, p. 97), se relacionam, “Assim em cima como em baixo”.

Também Paracelso, outro alquimista que voltará a dizer coisas em “O ouro”, associa estrela a homem, e volto a citar um sintagma herbertiano que dirá, agora, astrologicamente: “de estrela a estrela da obra” (HELDER, 2004, p. 358). “A alma humana” segundo Paracelso (apud RIBEIRO, 1986, p. 23), “é feita dos mesmos elementos das estrelas”, e por isso o poema se faz “num ininterrupto circuito zodiacal”, atento às “estrelas” e desejante de criar em seu corpo poemático uma linguagem que acolha “a estrela” e a ela se torne cúmplice. “[S]óis à frente” e “luas/ deitadas” são outros elementos da estrofe de *Cobra* citada um bocado acima. Tanto o sol como a lua voltarão a aparecer, alquimicamente, no capítulo 5. Por agora, penso na movência cósmica da poesia de Herberto Helder, pois as “cabeças trepanadas por radiações de urânio” estão num movimento astrológico bastante principiador, já sol e lua são, na perspectiva astrológica, os planetas luminares. Ambos estão presentes em qualquer signo, sendo o sol o que determina a que signo um indivíduo pertence e a lua, segundo Anna Maria Ribeiro (1986, p. 347), o que “reflete” o sol e “a vida física”, “o meio que permite ao espírito integrar-se na matéria” – “a força da Lua no Capricórnio”, a propósito, é uma das visões de

"Um deus lisérgico", o que confere alguma austeridade ao delírio que vive o "deus" do poema se eu pensar na austeridade que marca, astrologicamente, a presença da "Lua no Capricórnio". As "cabeças" urânias, portanto, acham-se em movimento "pelos sóis e as luas/ deitadas", ou seja, pela pluralização que o poema realiza da própria fonte da astrologia.

"O poema faz-se (...) sagitariamente", e a animalidade encontra uma de suas máximas representações astrológicas. Segundo Liz Greene (1989, p. 157), o "centauro é uma misteriosa figura composta da mitologia grega – meio cavalo e meio homem –, que está sempre disparando suas setas". A mesma autora (1989, p. 162-163) fala de Quíron, o "mais famoso centauro da mitologia grega":

> Uma das lendas a respeito de Quíron conta que ele foi ferido por uma flecha envenenada, mas, por causa de sua sabedoria, havia recebido dos deuses o dom da imortalidade. Assim sendo, não podia morrer, nem a ferida podia sarar, porque o veneno era de uma cobra mortal.
> Quíron é, pois, a figura daquele que cura e que também está ferido, o sábio que tem uma ferida incurável e, por causa dela, entende melhor a natureza da dor. Torna-se um curandeiro, aprendendo os segredos (...) da magia.

Símbolo do signo de Sagitário[8], o centauro, mescla de animal e homem, é um seteiro, e Quíron é também um sábio imortal. Penso na dor inextrincável do nascimento, do processo de individuação, e na sabedoria que dela pode advir – assunto de que tratarei em algumas páginas. Penso também no quanto a poesia de Herberto Helder lança mão "da magia" e de aproximações ao xamanismo, prática de curandeiros: "[o] poema faz-se" "sagitariamente", pois. E cosmicamente, o que me leva a não ficar apenas na mitologia e partir para a astrologia, já que "num ininterrupto circuito zodiacal" e sagitário se faz o poema, lançador de setas e portador duma enorme animalidade, de dor e de um *craft* bastante afim à sabedoria. Na estrofe final de *Cobra* (2004, p.332), lê-se: "É em nós que se encurva o nervo do arco/ contra a flecha. Deus ataca-me/ na candura": o poema centauro, atacado por "Deus", "entende melhor a natureza da dor". E, em *Do mundo* (2004, p. 539), é na humana mão que se encontra

[8] Se eu não fosse tão desconfiado de biografismos, ser-me-ia irresistível, neste momento, dizer que Herberto Helder, o indivíduo biográfico, é do signo de Sagitário, nascido a 23/11/1930. Mas não quero dizer nada com isso, sendo eu, repito, desconfiado de biografismos.

o arco: “(...) arco/ vibrante com a flecha sustido pelo arco/ do braço (...)”: o poema centauro, atacante, cria uma “constelação assoprada” (HELDER, 2004, p. 539), e dispara “suas setas” rumo ao próprio mundo: “(...) será que o mundo/ se transforma, será que estremecem os objectos da terra?” (HELDER, 2004, p. 539).

Já que falei numa sabedoria do poema, ressalto que este tópico não é nada estranho à poesia de Herberto Helder. Na recém-citada parte “VIII” de “As musas cegas” (2004, p. 97), este vocábulo surge explicitamente: “Tudo isto é uma musa, um poder, uma pungente/ sabedoria”: não creio que “isto” seja outra coisa que o poema. *Do mundo* também “é um discurso de sabedoria”, e “o próprio título, herdeiro de uma certa linguagem tratadística, já o sugere”, segundo Pedro Schachtt Pereira (2002a, p. 101). Ainda segundo o ensaísta (2002a, p. 101), não “espanta que um discurso de saber assente numa soberania do eu poético”, ainda mais porque o sintagma de abertura de uma das estrofes de *Do mundo* (2004, p. 516) é “[p]us-me a saber”. Mas este “saber” não diz do que Agamben chama de “ciência moderna”, fundadora da dicotomia “racionalismo/ irracionalismo”, já que a estrofe aberta pelo sintagma recém-citado encerra-se com o verso (2004, p. 516) “[é] uma arte louca”: a soberana sabedoria do “eu poético” de *Do mundo*, assim, nada tem de racionalmente empobrecedor.

A *máxima abrangência* procurada pela poesia herbertiana, acolhedora, entre muitas outras coisas, de marcas astrológicas, permite também que marcas da linguagem convivam com a própria natureza:

> (...) Longe, perto – as silveiras
> vergavam ao som de mulheres
> cantando vírgulas, peixes e aspas.
> Enquanto a visão de um copo de pé e da letra k.

O retornado “Joelhos, salsa, lábios, mapa” (2004, p. 212), começa, após o cabeçalho-título, com os versos (2004, p. 210) “[a]s letras dormiam na noite inclinada/ e eram silveiras bravas”. Letras dormindo são letras sem texto, em estado natural, selvagem, são “bravas” como uma silveira só será caso seja, se não já poética, pelo menos em estado latente de

poesia. A palavra poética é o que pode dar às flores de "O amor em visita" e às "silveiras" de "Joelhos, salsa, lábios, mapa" um jeito bravio. Como o adjetivo *bravo* é bastante apropriado a animais, solicita-se do homem uma animalidade que o arremesse de volta ao que ele tem de mais selvagem, puro (não, claro está, num sentido cristão de bondade, mas sim num sentido herbertiano de natureza), inadaptável, e que lhe permita adotar a "fulva devassidão mamífera" e romper "as barreiras do sono"; neste caso, o humano poderá ser *bravo* no sentido mesmo da valentia, do desafio (em italiano, *bravare* significa *desafiar*[9]) a uma realidade que o oprime.

A poesia, mais profícuo meio existente de (re)vida/e, é a maneira de realizar, através da boca das mulheres, uma linguagem que seja capaz de abandonar sua civilidade a "peixes", seres em estado puro, animais, e pô-los entre "vírgulas" e "aspas" – literalmente *entre*, pois eles se encontram depois de "vírgulas" e antes de "aspas": a *máxima abrangência* pressupõe a máxima interferência mútua. Os símbolos de linguagem que saem das mulheres, se fora de poesia, possuem reduzido poder significativo, e não são possíveis na oralidade, apenas na escrita. Não obstante, vírgulas, travessões e aspas, na poética de Herberto Helder, executam um papel fundamental. Noto, como exemplo, o uso da vírgula na parte "V" de *Do mundo* (2004, p. 557):

> O astro peristáltico passado da vagina à boca,
> mãe e filho, pelo filho passado
> à luz escrita (...)

O par "mãe e filho" habita um espaço de significação que recebe um destaque notável, bastante mais eloqüente por residir entre duas vírgulas, o que acaba por intensificar certo sentido da expressão de abertura da estrofe, "[o] astro peristáltico", que é "passado da vagina

[9] Sou induzido a pensar, já que ando pelo *bravo* e pelo *bravare*, numa das grandes invenções italianas, a ópera. Cito Fernando Fraga e Blas Matamoro (2001, p. 177), que escreveram um interessante estudo sobre a ópera intitulado, precisamente, *A ópera*; sobre a *bravura*, afirmam os autores: "Esta palavra tem dois sentidos no mundo do canto operístico: designa o canto com numerosas dificuldades técnicas que põe à prova o cantor e permite seu brilho, estimulando o público a gritar seus clássicos *Bravos!* E sua origem, a palavra definiu o canto de vigor e valentia". Acho intrigante que, pelo viés da ópera, a *brava* animalidade herbertiana possa se encontrar, a partir de sua valente vontade de *bravare* um mundo apoético, com o máximo de requinte técnico. Falei já de Prometeu, falarei ainda de música: à bravura que vejo na poesia de Herberto Helder, sem dúvida, não são estranhos os "*Bravos!*" gritados pelo público operístico em reação a um "canto com numerosas dificuldades técnicas" que "permite" o "brilho" do "cantor".

à boca". Daquilo que é sexo e parto nas "mulheres" que cantam em "Joelhos, salsa, lábios, mapa", o filho receberá, por legado, um "astro", iluminando, assim, sua "escrita". Travessões comumente figuram em poemas herbertianos, e podem servir de elo entre versos e/ou sintagmas, como no caso de *A cabeça entre as mãos* (2004, p. 415):

> Uma traqueia de onde irrompesse um som
> – árduo, árduo
> e agudo (...)

Não houvesse nenhum sinal de pontuação, ainda assim seria possível a compreensão de que "árduo" qualifica "som". A existência do travessão, todavia, permite graficamente a ocorrência de uma ligação, dum traço que una o "som" a sua qualidade. Do mesmo modo, em "(...) [o] mundo – este arrepio concêntrico", de *Cobra* (2004, p. 311), o travessão poderia dar lugar a uma vírgula sem prejuízo da compreensão, mas com efetivo prejuízo do elo entre o "mundo" e sua concentricidade, um dos aspectos que o define. Em *Húmus*, por outro lado, o travessão é usado de maneira à primeira vista mais convencional, pois dá voz a um discurso direto, como em (2004, p. 237) "– Quem grita?", ou (2004, p. 239) "– Ouves o grito dos mortos?". Mas a convencionalidade é suspensa pela própria singularidade que é, em um poema, o fornecimento da voz, em discurso direto, a supostos personagens. O caso das aspas herbertianas é ainda mais expressivo, e ocorre, sobretudo, nos poemas, todos intitulados "textos" e todos, também, numerados (de 1 a 12), das *Antropofagias*. Neste livro, várias expressões em cada um dos poemas são postas entre aspas. É o que ocorre, por exemplo, no "Texto 11" (2004, p. 293):

> "Estudara" muito pouco o comportamento das paisagens
> "do tempo" pergunto "que sabia ele"?
> bruscamente voltara-se para uma explosão de álcool
> algures na "biografia" no "mapa" dele naquelas partes [10]

[10]Nas edições de 1973 e de 1981 da *Poesia toda*, o terceiro verso do poema é distinto (1973, p. 224; 1981, p. 528): "virara-se bruscamente para uma explosão de álcool". O advérbio preposto, como consta nas edições de 1990 (p. 341), 1996 (p. 341) e 2004 da *Poesia toda*, antecipa a brusquidão e, logo, torna a virada, ou a volta "dele" em direção a "uma explosão de álcool", um movimento mais explicitamente brusco.

Em nenhum dos “Textos” das *Antropofagias* há vírgula ou ponto final, como se eles fossem caleidoscópios sem pausa nem respiração. As aspas, em virtude do destaque gráfico que possibilitam, conferem às expressões que guardam o estatuto de palavras-chave. Mas as aspas podem dar àquilo que cercam um sentido de imprecisão, pois afirmar algo *entre aspas* é não ter encontrado nada mais exato. Isto acusa a própria impossibilidade de o idioma fechar a lacuna entre o mundo e a linguagem (angústia semelhante à que pretende o silêncio na poesia, como “logo se verá” (HELDER, 2004, p. 278)). Por esta razão, outra das *Antropofagias*, o “Texto 3” (2004, p. 278), encerra-se com a admissão da impotência da linguagem: “se assim me posso exprimir”. No caso do recém-citado “Texto 11”, entre aspas está aquilo cuja veracidade – por exemplo, o fato de o personagem ter estudado “o comportamento das paisagens” – não está provada, ou idéias que só se expõem através de uma radical mediação, como a “biografia” – a escrita, não a vivência – ou o “mapa” – a representação, não o lugar –.

As aspas podem servir também a uma concessão de voz a outro, o que ocorre, nas *Poesia toda* anteriores a 2004, na abertura do “Tríptico”, quando quem fala é Camões. A partir desta perspectiva, as aspas das *Antropofagias* podem ser lidas de outro modo: uma voz, um coro grego ou o “nós” da irmandade poética, levanta as questões fulcrais de cada um dos poemas do livro. Aspas, enfim, também são maneiras possíveis de dizer nomes de obras de arte. Num universo em que, borgeanamente, poesia e magia são análogas (*opera*, obra mágica, arte), citar nomes de obras é criar, com elas, um mundo no mundo do poema e, assim, superar as impotências do discurso através do passe de mágica que é o discurso poético; como se lê, ainda nas *Antropofagias*, mas agora no “Texto 6” (2004, p. 284),

> destreza porque sim forma porque sim aplicação porque sim
> de tudo em tudo
> de nada em nada pelo gozo “básico” de “estar a ser”

Está-se a “ser” no estado de “gozo ‘básico’”, está-se a acessar um fundamento oculto do mundo: “tudo em tudo”, “nada em nada” “porque sim”, porque a “forma”, corpo da poesia,

permite a “destreza” e, conseqüentemente, a superação da linguagem comum e de suas limitações.

3.2.2 Por Dioniso

A poética de Herberto Helder realiza uma busca por aquilo que está no interior, seja da terra, seja da mãe, figuras que acabam por formar uma unidade; segundo João Amadeu C. da Silva (2000, p. 164), “O corpo, na poesia de Herberto Helder, não é só o exterior. Para além do que se vê, existe o que se encontra escondido e é nesse espaço que está o verdadeiro centro do corpo.”: dentro do corpo da terra, dentro do corpo da mãe e dentro do corpo do próprio sujeito que a poesia funda está o “verdadeiro centro”. O conto “Vida e obra de um poeta” (1997a, p. 150) inicia-se do seguinte modo: “Outro princípio fulcral da minha poesia – o da Fêmea-Mãe – foi descoberto, imaginado, organizado e assumido na mesma retrete”. Mesmo numa “retrete”, sítio a princípio impensável para abrigar o labor poético, podem ser encontrado vestígios do que está dentro das coisas, pois é lá que o homem expulsa algo que reside em seu interior.

Esta prática, que num primeiro momento pode parecer a mais notável antítese da riqueza do princípio da Fêmea-Mãe, assemelha-se a ele por dois motivos: primeiramente, porque parir é também expelir; além disso, excrementos são grandes fertilizantes, termo que, por si só, já diz bastante de terra, palavra irmã de mãe. Além dos excrementos, cadáveres também são fertilizantes de terra, e fezes não deixam de ser como cadáveres, porque se aproximam bastante da idéia de algo morto: “a direcção da morte”, de fato, “é a mesma do amor” (HELDER, 2004, p. 244), fonte geradora da vida. Não obstante, um lugar que, para o senso comum, remete à idéia de sujidade, no caso de Herberto Helder remete à idéia de

isolamento, situação fundamental para a prática poética. A "retrete" herbertiana faz-me pensar na "Antiode (contra a poesia dita profunda)" de João Cabral de Melo Neto (1967, p. 257-258):

> Poesia, te escrevo
> agora: fezes, as
> fezes vivas que és.
> Sei que outras
>
> palavras és, palavras
> impossíveis de poema.
> Te escrevo, por isso,
> Fezes, palavra leve

Se "fezes" é uma palavra "leve", possível de "poema", e se esta palavra é também "outras palavras", é porque tem a possibilidade de, a partir de sua entrada no poema, regenerar-se como fertilizante. No caso de Melo Neto, a fertilização é da própria poesia, que passa a, combatendo aquela "dita profunda", ser mais nervo e interioridade. Como no caso de Herberto Helder, o autor da *Psicologia da composição* pratica uma violência contra a linguagem e valoriza aquilo que o senso comum repudia. Mais longe ainda vai Jorge de Sena, em seu memorável "Camões na Ilha de Moçambique". Penso no sujeito altamente poético de "Vida e obra de um poeta" em uma "retrete"; Sena (2001, p. 193) pensou em Camões numa circunstância semelhante:

> Não é de bronze, louros na cabeça,
> nem no escrever parnasos, que te vejo aqui.
> Mas num recanto em cócoras marinhas
> soltando às ninfas que lambiam rochas
> o quanto a fome e a glória da epopeia
> em ti se digeriam. (...)

O tema, como em Melo Neto, é a fertilização: se no Camões de Sena tudo é poesia, poesia também serão suas fezes, humanamente soltadas "às ninfas" que, ao contrário de absorverem sujeira, absorverão exatamente algo fertilizador. Libera, assim, o poeta o que guardava dentro, e mais uma vez "fezes" pode ser palavra de poesia – na verdade, os vocábulos escolhidos por Sena (2001, p. 194) serão "merda" e "caca". Por outro lado, penso na retenção, e cabe, neste momento, uma reflexão acerca da idéia de escatologia; Jacques

Derrida (2002, p. 127), ao comentar a obra de Antonin Artaud a partir justamente da "própria escato-logia", afirma:

> A minha obra, o meu rasto, o excremento que *me* rouba *do* meu bem depois de *eu* ter sido roubado *por ocasião do* meu nascimento, deve portanto ser recusado. Mas recusá-lo não é aqui rejeitá-lo, é retê-lo. Para me guardar, para guardar o meu corpo e a minha palavra, é necessário que eu retenha a obra em mim.

Um verso de *Última ciência* (2004, p. 430) é bastante legível a partir da reflexão de Derrida: "Não cortem o cordão que liga o corpo à criança do sonho". Se nascer é como ser "roubado", e se a recusa (o verso herbertiano inicia-se com o advérbio mesmo da recusa, "[n]ão") é retenção, que se mantenha o cordão que "liga o corpo", para que nele se guarde a "obra", "à criança do sonho", da própria "obra", da poesia. Além disso, é a mãe quem se mantém ligada "à criança" pelo "cordão" umbilical, e mãe e criança perfazem uma feliz comunhão na poesia de Herberto Helder, como este capítulo, mais adiante, refletirá. Desse modo, a "obra", "as fezes", está retida na "criança" que, por sua vez, mantém-se ligada à mãe. É bastante adequado, aliás, que esta "criança" retida apareça num verso de *Última ciência*: se *éskhatos* é último e *logia*, ciência, *escatologia* é ciência do último, do mais preponderante, do mais radical.

Para além de toda a androginia já estudada, a figura da criança, na poética herbertiana, também fala da possibilidade física da unidade entre masculino e feminino, pois o feto, realidade da criança imediatamente anterior a seu nascimento, vive dentro da mãe. Tornando-se feminino o sujeito poético[11], ele mesmo guarda uma criança em seu interior, como se pode ver na já citada "Canção em quatro sonetos" (2004, p. 248):

> Uma criança de sorriso cru
> vive em mim sem dar um passo, amando
> respirar em sua roupa o cheiro
> do sangue maternal. (...)

[11] A classe gramatical do substantivo criança é *sobrecomum*, ou seja, apresenta apenas um gênero para referentes do sexo masculino e do feminino. Ou seja, até a classificação gramatical une masculino e feminino no feminino que indica "criança", seja ela masculina ou feminina.

A “criança” que vive no masculino do poema dá-lhe feminilidade, pois se verifica uma realidade de gestação, mesmo porque o “sangue” que corre dentro do guardador da “criança” é maternal. A criança que está a ser gerada é, metonimicamente, crua como o seu “sorriso”, portanto em estado de natureza, de terra, exatamente como será o poema, significado possível para a “criança” já em estado vivente (ela “vive”). Mais adiante, no mesmo poema (2004, p. 248), lê-se: “(...) Ela não sofre e apenas sente/ a máquina que é, com cabeleira e dedos cheios”. “[M]áquina” é “invenção engenhosa”, nas palavras de Chauí acerca da *mechané* grega, assim como o poema, algo inventado com (camoniano) engenho. “[M]áquina” e “poema”, logo, são acentuadamente intercambiáveis, e a criança, definitivamente, passa a poder ser lida como o poema presente, pois ela “vive”, e futuro, pois ela existe “sem dar um passo” ainda; sua “mãe” será “central”, e a androginia é uma realidade:

> Esta é a mãe central com os dedos luzindo,
> sentada branca sobre a cúpula da cabeça truculenta, enquanto
> as ressacas do sangue cantam nas cavernas;
> este é o pólipo vivo agarrado ao meu peito como um mamilo
> nas massas tecidas
> sobre o coração; (...)[12]

A parte “4.” de *Exemplos* (2004, p. 342) começa com “a mãe central”. “[S]e o centro da frase é o silêncio”, como *Etc.* revelará, daí se parte para a prática poética, sendo a “mãe central” feminina como a página, “sentada branca” à espera de uma fertilização masculina, filial, que virá do poema que põe sobre ela letras negras. Na biunivocidade da relação mãe-filho, masculino-feminino, poema-página branca (“silêncio”, “centro da frase”, origem da poesia), surge um “pólipo” no homem, perto do peito, “sobre o coração”, lugar consagrado pela cultura como próprio do afeto, do sentimento amoroso. O sujeito é capaz de desenvolver um “mamilo”, mulherizar-se, já que é a mulher, nas palavras de Marcos Sinésio Pereira Fernandes (2003, p. 252), quem “se prepara constantemente para a gestação”, palavra fundamental para quem escreve, cria, gesta.

[12] Na *Poesia toda* de 1981, *Exemplos* é a parte final de *Cobra*, e intitula-se “E outros exemplos”. O trecho citado pertence à parte “3.” de “E outros exemplos”.

Aqui, a poesia herbertiana assume, mais uma vez, uma feminilidade que em nada nega o aspecto masculino daquele que produz a partir da relação com o seu complementar feminil, pois não é de exclusões, claro, que se compõe a poética de Herberto Helder, muitas vezes plena de androginia. O "mamilo" que aparece em *Exemplos* sinaliza para a concretização do penoso aprendizado da "feminilidade" anunciado, explicitamente, em *Apresentação do rosto* (1968, p. 52): "Eu deverei aprender devagar e penosamente o ritmo da feminilidade". Se penoso, talvez doente, pois o território é apaixonado, logo dotado de *páthos*. O "pólipo" feminizador e amante talvez seja tumoroso, numa sugestão não apenas de doença, mas também de excesso ("porque não falte nunca", "onde" sobejam amor e mulherização, "o excesso que é preciso" (DERRIDA, 2002, p. 200)), em virtude da proliferação celular provocada pelo câncer.

Uma reflexão de Roland Barthes é bastante expressiva da feminização do homem em situação amante, aquele em cujo "peito" agarra-se um "pólipo vivo" "como um mamilo": "o enamorado (...) é sempre implicitamente feminizado" (1988, p. 165). No caso de *Exemplos*, no entanto, quiçá não caiba o "implicitamente" barthesiano, pois tem lugar uma corpórea feminização, o que me faz pensar na mais amorosa recolha de António Franco Alexandre, *Duende*, vinda à luz em 2002 e na qual se acham versos como (2002, p. 11): "crescem-me seios com que te alimente/ o coração demente e mal fingido". Em todo o livro de AFA, diversas tônicas dos cantares de amor em literatura portuguesa são recuperadas, por vezes através de uma mescla do fingimento inerente a certo jogo sedutor com o fingimento pessoano. Mas o que me importa aqui é perceber o encontro entre AFA e Herberto: no eu lírico do primeiro, "crescem" "seios"; no do segundo, "sobre o coração" há um "pólipo vivo" "como um mamilo", e ambos os amadores se encontram num físico processo de transformação na "coisa amada".

Permaneço no amor a fim de refletir acerca de outra significação feminina na poética herbertiana, presente na parte "II" de "As Maneiras", de *Retrato em movimento* (1981, p. 377):

> E aí está essa mulher que se move na paisagem escorregadia – rodeada por casas arrancadas pela raiz, voltadas no ar. Penso muito em todas essas letras simplesmente pousadas no A da sua cor vermelha, tal como a maçã se põe – quieta e morosa – sobre o quanto vai ser de madura, e isso vindo da sua obscuridade, da sua salva infância de maçã. E a mulher enche-se de folhas para sua maçã. [13]

"[E]ssa mulher", ao mesmo tempo específica, pois demonstrada pelo pronome, e genérica, pois sem nome próprio nem artigo definido adjunto, é, portanto, *uma* mulher *e* a mulher-síntese da feminilidade telúrica, aproximável que é à "maçã", uma fruta. As "casas" que cercam "essa mulher" estão "arrancadas pela raiz": como raízes são próprias a árvores e a fenômenos da língua, arrancá-las diz, obviamente, da natureza e da linguagem, subvertendo-as, contudo, pondo-as de raiz "voltadas no ar". Claro está que a letra "A", se não superparticulariza "essa mulher", acentua a idéia de mulher-síntese ao explicitar o artigo e a desinência portuguesa do feminino.

Além disso, o "A" – letra inaugural, geradora, letra-fonte – do texto é vermelho "tal como a maçã"; se há amor na "maçã" herbertiana, há-o em virtude de sua naturalidade e de sua fusão transgressora, pois a "maçã"[14] bíblica, se levou o homem ao conhecimento, levou-o

---

[13] Este texto, ausente das edições de 1996 e 2004 da *Poesia toda*, nelas reaparece na abertura de *Do mundo*, evidentemente modificado. O início da parte "II" de "As Maneiras" (1973, p. 75; 1981, p. 377) é: "*Dedicatória* – a uma devagarosa mulher de onde surgem os dedos, dez e queimados por uma forte delicadeza". A abertura de *Do mundo* (1996, p. 589; 2004, p. 515), por sua vez, é: "A uma devagarosa mulher com cinco dedos potentes/ apontados/ à risca no peito por onde corre a luz". Por aqui se encerram as semelhanças deste nível entre os dois textos, ainda que existam semelhanças de outra ordem, sobretudo no jogo de particularização e generalização da figura da "devagarosa mulher". Aliás, existirão semelhanças de diversas ordens; numa espécie de nota à edição autônoma de *Do mundo* (1994, p. 6), lê-se: "*Do mundo*, inédito, constitui aquilo que foi possível fragmentariamente salvar de *Retrato em movimento*, ou foi possível fazer partindo de sugestões nele esparsas, ou nem uma coisa nem outra".

[14] A rigor, a Bíblia não fala em "maçã", mas em "fruto" – "De modo que começou a tomar do seu fruto e a comê-lo" (Gênesis 3:7) –, mesmo porque a árvore bíblica de que se come não é uma macieira. No entanto, solidificou-se simbolicamente que este fruto seja uma maçã, e pistas dos motivos desta solidificação eu encontro nas palavras de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1998, p. 573): "O simbolismo da maçã, confirma o abade E. Bertrand (citado em BOUCHER, Jules, La symbolique maçonnique, 2ª. ed., Paris, 1953, p. 235)" vem "do fato de que ela contém no seu interior, formada pelos alvéolos que encerram as sementes, uma estrela de cinco pontas (...)É por isso que os iniciados fizeram dela o fruto do conhecimento e da liberdade". Interessante. Mas a mais interessante pista, ao menos para minha leitura, é a seguinte (1998, p. 573): "Segundo a análise de Paul Diel, a maçã, por sua forma esférica, significaria globalmente os desejos terrestes ou a complacência em relação a esses desejos. A proibição pronunciada por Jeová alertava o homem contra a predominância desses desejos, que o

também à expulsão do Paraíso: aqui é desvirtuada, mais uma vez, a moral cristã. Esta transgressão, aliás, é protagonizada pela mulher, pois é ela, na Bíblia, quem dá ouvidos à sábia serpente. Mais uma fusão entre masculino e feminino tem lugar em "As Maneiras", já que a "obscuridade", lugar da prática poética, também é o lugar da mulher-maçã que se torna mulher-livro, "enche-se de folhas" para seu amor transgressivo, antidogmático. As "folhas", as páginas de que a mulher se enche, formam um livro, objeto que guarda semelhança com a vagina pelo fato de ambos terem que ser abertos para que vivam, ou seja, para que existam, respectivamente, como literatura e órgão sexual. Mais: tanto livro como vagina são lugares, como já se viu, da feminilidade praticada pelo sujeito, que recorrentemente se revela masculino ao fazer de seu pênis (às vezes literalmente, como na "Canção em quatro sonetos", de *Cinco canções lacunares* (2004, p. 250) – "O meu pénis avança (...)"–, outras metaforicamente, como no "martelo" do "Tríptico" (2004, p.14)) um dos órgãos instrumentais do amor. Mas, se a realização poética exige o feminino, o masculino assume para si o hermafroditismo e pode até mesmo brotar em si um seio, como em *Exemplos*.

No ensaio supracitado, que se debruça sobre o pensamento nietzscheano, Sinésio Fernandes (2003, p. 256) comenta o papel do homem grego clássico (herança indelével para a civilização ocidental), cujo processo de secularização, não obstante a permanência do mito, já se concretizava:

> O que ele quer afirmar, sobretudo, é a sua individuação. Por isso ele transforma-se hegemonicamente no guerreiro, luta com os outros homens, demarca o seu território e quer trazer a mulher para sua propriedade. Por isso ele é como uma revolta contra o devir na natureza e procura fazer com que esse devir se disponha o mais possível em função da sua individuação.

---

levavam rumo a uma vida materialista, por uma espécie de regressão, opostamente a uma vida espiritualizada, que é o sentido de uma evolução progressista. A advertência divina dá a conhecer essas duas direções e o faz optar entre a via dos desejos terrestres e a espiritualidade. A maçã seria o símbolo desse conhecimento e a colocação de uma necessidade: a de escolher". A poesia de Herberto Helder escolhe não obedecer, e desobedece inclusive à necessidade de opor "vida materialista" a "vida espiritualizada". Enfim, o que quis eu nesta nota não foi encerrar a questão acerca da consagração da maçã como o "fruto" bíblico, apenas, reitero, procurar pistas desta consagração.

A feminilidade herbertiana não nega o masculino porque, para além da mistura praticada corporalmente (um “pólipo vivo agarrado” a um masculino “peito”, “como um mamilo” – órgão permissor da amamentação, órgão-fonte, enfim), “somente o Hermafrodita” “está inteiro lá onde habita”, nas palavras de Rilke. Assumindo para si mesmo o hermafroditismo, o homem quer superar uma individuação precária e, à maneira das mulheres gregas, constantemente gera. Ao contrário da masculinidade clássica, ele não luta contra o “devir da natureza”, que é o que permite o movimento, algo caríssimo à poética herbertiana. Como pensa a prostituta de “Duas pessoas” (1997a, p. 163), o homem com quem ela está “[q]uer dar-se, dar-se para lá de qualquer expressão inóspita, da teoria masculina da força e do poder”. A individuação masculina é um dos aspectos da vitória de Apolo sobre Dioniso na Grécia clássica: a medida vence a desmedida, a beleza que aquieta, distante de adjetivos tão herbertianos como “terrível” e “truculenta”, vence a dolorosa celebração do “devir da natureza”. Afirma Nietzsche (s/d, p. 34): “Esta divinização da individuação (...) só conhece uma lei, o indivíduo, quer dizer, a conservação dos limites da personalidade, a ‘medida’, no sentido helênico da palavra”. Por estas e outras razões, não é descabido afirmar o caráter dionisíaco da poesia de Herberto Helder, como fica evidente na abertura de um dos trechos de *Cobra* (2004, p. 323):

> A doçura, a febre e o medo sombriamente agravam
> um forte jardim nos limites
> da luz olhada. O mel dói, o sangue
> assalta, o espelho recua até às costas. (...)

Substantivos de Dioniso, “doçura”, “febre” e “medo” dão gravidade ao “jardim” que simboliza o campo de visão, a “luz olhada”. A dor do eu lírico se manifesta também dionisiacamente. Afirma Nietzsche (s/d, p. 38) que o poeta lírico

> está antes de mais, como artista dionisíaco, totalmente identificado com o Uno primordial, com o seu sofrimento e a sua contradição (...). O artista já abdicou da sua subjetividade por influência dionisíaca: a imagem que agora lhe apresenta a identificação da sua individualidade com a do coração do mundo é uma cena do sonho que lhe torna sensíveis a contradição original, a dor original.

Sinésio Fernandes (2003, p. 254) comenta que “Nietzsche chama o ‘uno originário’ de pura dor (...) por ser o fundo originário da própria vontade”, e a vontade, por sua vez, “é o perpétuo anelo, o perpétuo lançar-se sem fundo, é o próprio abismo”. Por isso o “mel dói”, porque simboliza o “sangue” do mundo, e a identificação do “artista dionisíaco” “com o Uno primordial”, com o “coração do mundo”, é tamanha que a individualidade, sobretudo no caso de um dionisíaco do século XX (tempo de consolidada supremacia, praticamente indiscutida, de certa subjetividade *separatória*), surge como algo doloroso. Aliás, Herberto Helder localiza em Nietzsche um reinventor de Dioniso, ao comentar o erro pessoano que foi considerar Goethe, na prática, um romântico. Diz Herberto (2006, p. 163), acerca do *Fausto*: “Encontra-se no instante de se perder. Mas no termo do compromisso, no momento da cobrança, Fausto é salvo angelicamente”. Por que? Decerto porque “Nietzsche ainda não recriara a desordem dionisíaca”.

Nietzsche, se fala em “Uno primordial”, fala também na “identificação” da “individualidade” do artista com “a do coração do mundo”. A “individualidade”, é evidente, não deixa de marcar a dicção de Herberto Helder. Penso, por exemplo, em “*(a poesia é feita contra todos)*”, texto que afirma fortemente um lugar *a partir da* individualidade. Mas onde é individual este poeta que quer acessar o “descido coração das coisas”, a elas mesclar-se, delas se contagiar, ainda mais se estas “coisas” forem lidas como o “coração do mundo” referido por Nietzsche? Se ainda sigo com Nietzsche, trata-se de um processo de “identificação”, que exige a “individualidade” para que seja possível a mesma “identificação”. A expressão “Uno primordial”, se usada para a leitura herbertiana, talvez guarde em si certo perigo, pois é tão abrangente que acaba por poder ser aplicada a qualquer “identificação” que um poeta como Herberto Helder pratique. Mesmo Dioniso, por diversas características que o peculiarizam, apresenta, apesar das misturas e fusões que provoca, algum nível de individuação, e ser “dionisíaco” não significa, é óbvio, ausência de individualidade.

Acabo de referir a individualidade que fala em "*(a poesia é feita contra todos)*", e é factível que se especifique um limite claro: este "todos", como eu mesmo já afirmei, tem que ver com "o mundo" circundante, banalizado e, no pior sentido possível, social. Aquilo que há de suspeita de individuação na poesia herbertiana, portanto, quer, em muitos casos, outros encontros, ou outras identificações, estas com as "coisas" que possuam um "descido" (esquecido, desprezado, a se reencontrar, profundo) "coração" (visceralidade, profundidade de novo, dentridade, "coração do mundo"). Em Herberto, a individualidade sofre uma profunda revisão, até mesmo um definhamento, mas o processo de encontros vários e fartos parte, sem dúvida, duma "individualidade" – no limite, *exige* uma individualidade –, sempre em deslocamento, porém, de partida, individual. Caso contrário, qualquer particularização seria impossível em qualquer poética, em qualquer obra, em qualquer coisa. Contudo, como diz Silvina Rodrigues Lopes (2003a, p. 12) tendo como tema, precisamente, Herberto Helder, "**aquilo que separa pode ser aquilo que liga**" – assim mesmo, em negrito, estabelecendo uma nota fortíssima em seu texto. Deste modo, o que "separa" a individualidade do que a ultrapassa pode permitir que esta mesma individualidade se ligue ao que a ultrapassa.

Acho interessante, pois, entender que um dos aspectos da idéia de dor na poesia de Herberto Helder terá que ver com nascimento, realidade que, além de machucar fisicamente mãe e filho, inexoravelmente individua. Um exemplo encontra-se em *Última ciência*: "E construindo falo./ Sou lírico, medonho". Para além da afirmação de um *eu*, a construção é de uma *fala* e de um "falo", "pénis", órgão indispensável para que qualquer "indentificação" erótica se dê. Tem, portanto, que ser nascido, individualmente, em primeira pessoa, o sujeito do poema, para que seu "falo" possa misturar-se a uma "vagina", ou a um "ânus" – "e o ânus sobe como uma flor animal", lê-se na "Canção em quatro sonetos" (2004, p. 250). Especificamente quanto à dor do nascimento, cito um trecho de *Última ciência* (2004, p. 430-431):

> Não cortem o cordão que liga o corpo à criança do sonho,
> o cordão astral à criança aldebarã, não cortem
> o sangue, o ouro.
> (...)
> (...) Deixem que se espalhem as redes
> da respiração desde o caos materno ao sonho da criança
> exacerbada,
> única.

Está dita a individualidade da "criança" que nasce, pois ela é "única" – verso estrofe formado por apenas um vocábulo, que será nuclear, portanto. Mas esta individualidade ganhará uma dimensão bastante próxima daquilo que afirmou Nietzsche em *A origem da tragédia*, pois ela não poderá sofrer da falta de "identificação": "Não cortem o cordão que liga o corpo", mais radical exemplo do que seja individualidade, pois é o que separa qualquer ser do mundo, "à criança do sonho": palavra-chave, "sonho". Nietzsche refere-se à "identificação da" "individualidade" do "artista dionisíaco" com "a do coração do mundo" como "uma cena do *sonho* que lhe torna sensíveis a contradição original, a dor original" (o grifo é meu). Para lidar, portanto, com "a dor original", com "a contradição original", e para a elas ser sensível, o "artista dionisíaco" terá que praticar um processo de dupla face: de um lado, a necessária individualidade, "o corpo", que lhe permita *estar*, e estar "contra todos"; de outro, "o cordão astral", que o possa ligar ao "descido coração das coisas", à exacerbação, àquilo que o extrapole enquanto indivíduo e lhe permita acessar a *máxima abrangência*, o "sonho da criança", do próprio artista.

Por isso também a recorrente melancolia que se lê na poética de Herberto Helder. Silvina Lopes (2003a, p. 84) diz que a "melancolia é o efeito de ter estado lá no meio das chamas e ter sido expulso (...). A condição do sujeito é representada por essa expulsão": "Nasces da melancolia, e arrebatas-te" (HELDER, 2004, p. 54), "a condição do sujeito", pois, origina-se de uma "expulsão", de um nascimento doloroso. "Arte da melancolia e do instinto" (HELDER, 2004, p. 456), logo, será esta poética em rigoroso deslocamento, poética maternalizada e extrapolante da mesma dor de que se origina, poética, por outro lado, que não se esquiva da "melancolia" que marca o nascimento dela própria, e desta melancolia bebe,

arrebata-se “até que o tempo” (HELDER, 2004, p. 54) a faz *contínua*, praticante da *máxima abrangência* e de uma fortíssima identificação com “a dor original” expressa por Nietzsche. “Por conseqüência”, ainda Silvina enuncia (2003a, p. 85), “a melancolia não é um sentimento, mas um ânimo, um impulso criador”, e, portanto a “melancolia” será escrita, realizada, criada pela “mão” em “*(a carta da paixão)*”, de *Photomaton & Vox* (1995, p. 45): “Esta mão que escreve a ardente melancolia/ da idade” é precisamente a “mão” que, com “idade”, expressa o tempo decorrido entre o momento presente e o doloroso instante do nascimento.

Volto a Dioniso pelo princípio da poesia herbertiana elaborado numa retrete, o da Fêmea-Mãe: a versão cretense de Dioniso mostra-o como um ser tauromórfico, sempre acompanhado da Fêmea-Mãe, principal deusa da mitologia cretense. Aqui, portanto, verifica-se mais um dado dionisíaco na obra de Herberto Helder, e o caráter hermafrodita desse deus lembra o hermafroditismo que advém das figuras plenas de ambos os sexos que figuram nos poemas herbertianos, e também a própria simbiose entre masculino e feminino que caracteriza muitos *exemplos* da obra do autor de *Exemplos*. Dioniso é o deus da transformação e da natureza; em “Vida e obra de um poeta” (1997a, p. 150), encontram-se a terra e o próprio Deus:

> Outro princípio fulcral da minha poesia – o da Fêmea-Mãe – foi descoberto, imaginado, organizado e assumido na mesma retrete. Devo muito a essa retrete. Certas noites dava uma volta por Pigalle e estudava miudamente os cartazes nas casas de strip-tease. Absorvia a nudez retratada das actrizes como se absorve um plasma forte. Elas eram intérpretes de Deus. Via nesses corpos uma declaração divina, e o jogo espectacular do que chamam vícios era uma espécie de escrita manifesta, uma alusiva viabilização de Deus. E tudo isso me era dado como um caminho de conhecimento, uma complexa viabilidade. Todas as putas de Pigalle eram minhas mães; a carne fotografada, tornada viva em mim pelo enredo da comoção, era a carne-mãe, a matéria fundamental da terra.

As prostituas de Pigalle, porque são “intérpretes de Deus”, fazem-me pensar nas bacantes, figuras que seguiam Baco, ou Dioniso, em práticas festivas carregadas de sensualidade. Apesar da inicial maiúscula, o Deus que comparece a “Vida e obra de um poeta” sabe-me mais próximo a Dioniso que ao Pai cristão, mesmo porque, no conto, quem dá a vida é a Fêmea-Mãe, não o Deus-Pai. O submundo, sítio daquilo a “que chamam vícios”, é

onde se pode acessar a escrita de Deus, pois a diferenciação é obra de Apolo, deus da individuação; para Dioniso, a natureza se manifesta, também, no corpo sexualizado, que só é prostituído se o olhar for preconceituoso – o corpo, realidade individual, pode deixar sua extrema diferenciação através do sexo, o que é evidente para Dioniso e para Herberto. Em "Vida e obra de um poeta", a natureza, a terra, é, como em diversos outros momentos da obra herbertiana, intercambiável a corpo, pois "[t]odas as putas de Pigalle eram minhas mães: (...) a matéria fundamental da terra": o fundamento da "terra" é o mesmo da mulher, do elemento feminino gerador nasce-se, e as prostituas, as bacantes, são fontes, são mães. É de particular importância a presença de "comoção", pois, além do significado de tremenda emoção que tem o vocábulo, o narrador, por suas mães movido, *move-se com* elas e passa, ele mesmo, a fazer parte da terra e da realidade que lhe possibilita a "viabilização de Deus": aqui, ele próprio promove-se a Dioniso.

Outra bacante, ou melhor, outra mulher em estado de puta encontra-se em *Apresentação do rosto* (1968, p. 120), o renegado livro herbertiano:

> Então ergueu a cabeça, subiu na cama até junto ao rosto dele e disse-lhe ao ouvido puta, chama-me puta.
> E ele disse puta.
> E ela voltou-se e pôs-se de joelhos na cama, dobrada, e disse mete no cu.
> E, se fechavam ou abriam os olhos, era a treva.
> Para ambos e para sempre.

Não considero exagero afirmar que *Apresentação do rosto* é a obra de Herberto Helder em que se encontra o mais virulento registro verbal, ou, nas palavras de Manuel de Freitas (2001, p. 38), "uma linguagem mais crua e violenta", sobretudo no que tange ao uso do palavrão. Segundo Lucienne Frappier-Mazur (1999, p. 234), é a "palavra obscena" a que "possui o controle mais direto sobre o corpo e exibe mais vigorosamente a relação entre desejo e linguagem". Não consigo, a partir do fragmento herbertiano, deixar de pensar num dos mais pujantes romances portugueses da contemporaneidade, *O amor é fodido*, de Miguel Esteves Cardoso, e, em particular, numa cena também remissiva ao sexo anal (1998, p. 130):

> No sanatório falamos incessantemente de fazer amor. Inventamos as nossas vidas anteriores. Como não podemos ter vinte anos, somos porcos mais uma vez.
> (...)
> "Queres no rabo, não queres?"
> Típico.
> (...)
> "Gosto que me lambas aí..."
> "Gostas?"
> "E eu abria as nádegas, mostrando o buraco do rabo, para te dar acesso."
> "Obrigado."
> "É tão porco!", diz ela.
> Confusão de pessoas.

Um dos sentidos do título do romance de MEC é a concepção de que o amor é, inerentemente, erótico, sexual, *fodido*, o que não deixa de se encontrar com uma perspectiva herbertiana. Outro sentido de *fodido*, no entanto, afasta-se enormemente de Herberto, pois dirá que o amor é uma ruína, um desastre. De todo modo, nos dois fragmentos recém-citados é explicitado o exercício sexual, e o uso da "palavra obscena" "exibe mais vigorosamente a relação entre desejo e linguagem". Porém, enquanto em *Apresentação do rosto* o sexo anal faz-se, em *O amor é fodido* existe apenas uma melancólica prática de sexo falado, e o corpo é como que a revelação da falência humana, controlado tristemente pela linguagem. A poesia de Herberto Helder não procura sobejamente aquilo que possua "controle" "sobre o corpo", mas uma linguagem em que os sentidos sejam múltiplos. Penso na "Canção em quatro sonetos" (2004, p. 250), poema que também refere uma cópula anal:

> (...). E o soneto
> veloz abranda um pouco, e ela curva o corpo
> teatral – e o ânus sobe como uma flor animal.
> O meu pénis avança, (...)
> (...)
>
> – a aliança intrínseca de um pénis e um ânus.

O "corpo", aqui, é "teatral", portanto é encenada uma cópula que se relaciona radicalmente com o "soneto/ veloz", abrandando-o, ou seja, modificando-o, mas a ele devendo sua existência. O que é "ânus" no "soneto", no entanto, é "cu" em *Apresentação do rosto*, mas Freitas (2001, p. 39) considera que não é a "linguagem mais crua e violenta" o que determina a maldição que o autor impôs ao livro: "os motivos fortes para a renegação de *Apresentação do rosto* prender-se-ão antes com elementos potencialmente (auto)biográficos

que nos remetem para a infância e para um confessionalismo que recusa mediações e cifras". Ou seja, "a renegação de *Apresentação do rosto*" deve-se, portanto, à presença forte demais de um "Autor" (assim começa o texto (1968, p. 11): "Sou o Autor, diz o Autor") colado em demasia à instância do sujeito biográfico, não logrando, pois, ser um autor plenamente textual, ao menos na suposta compreensão de Herberto aventada por Freitas. Vivo demais este "Autor", e talvez razões de ordem privada tenham concorrido para Herberto Helder renegar sua "autobiografia romanceada" (1968, orelha).

Tais razões, e tal biografia, contudo, não me interessam. Interessa-me perceber que não é necessariamente anti-herbertiano o que se vê no livro de 1968, pelo contrário: uma mulher sexualizada e capaz de assumir-se como "puta" acaba por ser uma mulher capaz de assumir, se tenho "Vida e obra de um poeta" em perspectiva, uma condição maternal. Além do mais, "(...) as mulheres não pensam: abrem/ rosas tenebrosas" (HELDER, 2004, p. 142); "[e], se fechavam ou abriam os olhos, era a treva": está-se a falar da "carne-mãe", da "matéria fundamental da terra"? Talvez, pois a "terra" será, também, um lugar de "treva", tenebroso como as "rosas" feminins de "Lugar". Dioniso reside também no livro renegado, pois a natureza, na perspectiva deste deus, pronuncia-se num corpo telúrico e sexual. Aliás, talvez seja interessante observar que existe uma conexão possível, e histórica, entre a melancolia e o erotismo. Aristóteles (apud AGAMBEN, 2007, p.34) questiona: "Por que todos os homens que foram excepcionais na filosofia, na vida pública, na poesia e nas artes são melancólicos?", e Agamben (2007, p. 40) comenta a existência de uma "tradição médica", solidificada já na Idade Média, que "considera, com freqüência, doenças afins, senão idênticas, o amor e a melancolia". É Herberto Helder poeta do erotismo e da melancolia; não se perca de vista que o lugar construído em "Aos amigos" (2004, p. 127) é "[d]e paixão", logo patológico, tomado pelas "doenças afins" que são "o amor e a melancolia". E o amador é quem possui um "pólipo", talvez cancerígeno, em *Exemplos* (2004, p. 342).

Faz todo o sentido comentar o segundo nascimento dionisíaco, e faço-o a partir de uma perspectiva herbertiana de cardiofagia; segundo Dante Tringali (1990, p. 20), "Palas-Atena (ou Minerva) consegue salvar o coração de Dioniso", após a morte do deus, "e o oferece a Zeus, que o come ou faz sua amante Sémele, uma mortal tebana, comê-lo. Da união entre Zeus e Sémele (esta fica grávida) nasce novamente o deus Baco". Em "A magia", refiro-me a duas práticas de cardiofagia na obra herbertiana: no poema mudado de Stephen Crane, "O Coração", presente em *As magias*, e no conto "Teorema", de *Os passos em volta*. A personagem do poema de Crane come seu próprio coração, e o narrador de "Teorema" tem seu coração devorado por D. Pedro. Ambas gozam suas respectivas cardiofagias, o primeiro a comer (1996, p. 486) – "É amargo (...)/ (...) mas gosto" –, o segundo a ter seu coração comido (1997a, p. 120): "Eu gostaria de poder agradecer a esta gente bárbara e pura as suas boas palavras violentas", diz o narrador enquanto tem seu coração trincado pelo rei e é ofendido pela multidão. Ambas, além disso, empreendem um processo vital: a primeira come algo bom de si mesmo (1996, p. 486), "criatura nua" e "brutal" que é, não culturalizada e, portanto, dona de um coração, no sentido herbertiano do termo, puro; a segunda une-se ao amor que uniu D. Pedro e Inês.

O que faz Dioniso renascer, diz Tringali, é seu coração ser comido por seu pai ou sua mãe. Assim sendo, as personagens a que acabo de me referir, ao repetirem o gesto de Zeus ou Sémele, mimetizam a segunda vinda do deus da não-individuação. No caso do poema de Crane, da autocardiofagia poderá nascer o dionisismo na própria "criatura nua, brutal"; no caso do conto de *Os passos em volta*, a sugestão do renascimento de Dioniso é ainda mais acentuada, pois há, além da cardiofagia, uma história de amor erótico, semelhante à de Zeus e Sémele. Detalhe curioso: a união que regenerou Dioniso foi vivida entre um deus e uma mortal, seres separados por suas próprias condições; de modo semelhante, havia uma proibitiva distância entre D.Pedro e a plebéia Inês. "Teorema", assim, acentua seu caráter

dionisíaco, pois a diferença social entre os dois amantes não lhes impediu o amor, portanto não ocorreu uma diferenciação da ordem do interdito cultural.

Se ainda tenho a cardiofagia como perspectiva, cogito que mesmo o poema pode nascer duas vezes; em *Última ciência* (2004, p. 462) lê-se: "É amargo o coração do poema". Leio "amargo", penso no poema a sofrer, ao ser escrito na página, a dor de seu nascimento. Para ter uma dionisíaca *segunda vida*, o poema precisa que seu "coração" "amargo" seja comido pelo leitor, e precisa o poema, por outro lado, realizar uma fagia de seu próprio idioma ("Que se coma o idioma bárbaro" (HELDER, 2004, p. 489)). "[P]orque é amargo/ e porque é (...) coração" (HELDER, 1996, p. 486), tão animal quanto "o amargo sangue que" "alimenta a elegância" dos "leões e leopardos compactos" de *Os selos* (2004, p. 480), é *gostado* "o coração do poema": não perco de vista que *Antropofagias* são práticas factíveis tanto para homens como para animais.

Ao renascido Dioniso seguem as bacantes. Logo, a loucura, característica que, por oposição a um comportamento socialmente aceitável, pode ser aplicada a estes seres feminis, recebe mais um significado na obra de Herberto Helder. Nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 115), a loucura herbertiana é o que "estimula a união ou a festeja". Em "Estilo", a loucura é "nobre" e dolorosa, pois o narrador do conto é levado a querer deixá-la rumo a um estilo, um ajustamento social; já no "Texto 7" das *Antropofagias* (2004, p. 285), ela é festiva e contagiante, "comovida". Se penso em "Vida e obra de um poeta" à luz do "Texto 7", a "comoção", ou *co-movência*, que une o narrador a suas prostitutas-mães, participa da loucura, do mesmo modo que é um estado de transtorno o que faz com que as bacantes sigam Dioniso na peça de Eurípides (2000, p. 210):

> Por isso compeli
> todas as mulheres de Tebas a deixaram
> seus lares sob o aguilhão de meu delírio.
> E agora, vítimas da mente transtornada,
> elas passaram a morar nos altos montes,
> usando apenas a roupagem orgiástica.

De “mente transtornada”, as mulheres tebanas passam a seguir o deus da prática “orgiástica”, renascido após a morte. E, como que surgido da Terra-Mãe, ou da Fêmea-Mãe, nasce aquele que poderá ser o fazedor da poesia, dionisíaco também pelo mergulho na natureza sugerido pelo título do conto: o sintagma “Vida e obra de um poeta”, por sua sugestão de totalidade do que foi vivido ou produzido, insinua que o “poeta” está morto, portanto corporeamente misturado à “matéria fundamental da terra”, ao mesmo tempo em que está pronto para o renascimento, pronto para reaparecer e promover, através de suas bacantes de Pigalle, a “viabilização de Deus” naquilo que Ele mais tenha de deus, de Baco. Afirma Silvina Lopes (2003a, p.15) que, na poesia de Herberto Helder, a “figura de Dionisos – criança, loucura, êxtase – (...) retira à verdade do devir qualquer centro fixo, qualquer natureza teológica”. Assim é, pois não interessa a esta poesia que o “devir” se paralise, tampouco que o discurso se situe em alguma *teologia* que não seja extremamente criativa, como não costumam ser os *logos* debruçados sobre seja lá que *Theós*.

Mulheres, bacantes, Fêmea-Mãe, putas... é hora da mulher da abertura de *Do mundo* (2004, p. 515):

> A uma devagarosa mulher com cinco dedos potentes
> apontados
> à risca no peito por onde corre a luz,
> e a sobressalta, e os outros cinco dedos contra a respiração,
> as canas do corpo vibrando
> com a voz, o alvoroço.
> Abre-me todo a força da palavra encharcada (...)

“[C]inco dedos” compõem a mão e guardam a idéia de quintessência, como se verá no capítulo 5. Por ora, convido Alfredo Bosi (2000, p. 67) e um capítulo extraordinariamente poético de seu *O Ser e o tempo da poesia*: “parece ser próprio do animal simbólico valer-se de uma só parte de seu organismo para exercer funções diversíssimas. A mão sirva de exemplo”. Após enumerar vários dos possíveis trabalhos manuais, chega o autor (2000, p. 70) à literatura: “o escritor garatuja, rascunha, escreve, reescreve, rasura, emenda, cancela, apaga”.

Portanto, o “animal simbólico” (aliás, o “animal” que, como já foi visto, tem no “símbolo” sua mais alta fé literária) põe na mão o lugar da escrita.

A mulher a quem *Do mundo* é dedicado, não obstante, é quem permite a própria existência da obra, pois são seus “cinco dedos potentes”, ou seja, sua mão, que provoca o poema, e apontar os dedos é a ação que decide o texto em seu início, isto é, em sua motivação. Os dedos são (ou estão), além de “potentes”, “apontados”, como que marcados pelo destino: a essa “devagarosa mulher” caberia a fundação do início mesmo da poesia no poema que começa a existir. Ademais, “apontados” estarão os lápis da escrita, seguros pelos “cinco dedos” da mão que “escreve”. A “mulher”, insisto, é “devagarosa”; em perspectiva a “Para o leitor ler de/vagar”, de *Lugar* (2004, p. 128) (“Leitor: eu sou lento”), dela é, de fato, a autoria do texto, pois essa “mulher” é como o “eu” “lento”, ou seja, o “Autor” (HELDER, 2004, p. 131). Ocorrem, inclusive, inovações no campo do significante nos dois poemas, e ambas dizem respeito a “devagar”. Logo, se o autor pede que seu leitor leia “de/vagar”, e a “mulher” é “devagarosa”, não considero descabido supor que ela é colocada no mesmo plano do “Autor”. Esta idéia fica ainda mais clara se trago o já citado “Aos amigos”, cujo primeiro verso diz dos “amigos que são tristes com cinco dedos de cada lado”; se os “amigos” são pares, ou seja, gente da poesia, e se um dos primeiros sinais que os torna particulares é justamente a presença notável dos “cinco dedos”, a “devagarosa mulher”, também notável por seus “cinco dedos”, tem o mesmo ofício dos poetas de “Aos amigos”.

Mas se a esta “mulher” o poema é dedicado, o “Autor”, ainda que sob os auspícios dela, é outro – mais uma vez a dupla face herbertiana: individualidade *e* mistura, sem contradição. Assim sendo, o mesmo adjetivo que sugere a autoralidade da “mulher” pode sugerir também, se “Para o leitor ler de/vagar” ainda estiver em perspectiva, que ela é uma leitora que mergulhou na lentidão do “Autor” e tornou-se “devagarosa”, capaz, evidentemente, de ser “devagar”. O “peito por onde corre a luz”, já que não recebe nenhum

pronome possessivo, pode ser do que dedica e/ou da que recebe a dedicatória. Como a escrita é feminina para os masculinos da escrita de Herberto Helder, fundem-se os dois gêneros, as duas peculiaridades em nome da realização poética, do mesmo modo que da fusão dos corpos com a terra surge o "nome" da estória "afro-carnívora" de *Edoi lelia doura*. Se o "peito" é da própria mulher, a referência é à gestação, pois dentro desta "devagarosa" mulher mora o filho luminoso, e "peito" é por onde ele será nutrido; se o "peito" é do "Autor", esta "mulher" será uma figura tão amorosa – pois ela, além de mãe, é ser amado – como mítica, pois remete ao papel das musas ao inspirar o canto e recebê-lo em forma de dedicatória.

A detecção de duas presenças tão simbióticas no citado fragmento revela, evidentemente, que ambas se mesclam, não apenas pela heraclitiana (e também, sob outro prisma, pitagórica, como posteriormente abordarei) harmonia dos contrários (homem e mulher), mas pelo que há de erótico nesta fusão. São próprios do orgasmo o sobressalto, o "corpo vibrando" e "o alvoroço", e o orgasmo é uma pequena morte, na visão de Bataille, porque transforma "o amador na coisa amada", os dois amantes passando a ser um único corpo, dionisiacamente sem limites claramente diferenciadores. Tem lugar, de fato, uma confusão, ou melhor, uma *com-fusão* no amálgama de macho e fêmea no poema: a escrita é feminina, mas a "mão" do eu lírico ("minha") é "masculina", como diz a parte "VII" da "Elegia múltipla" de *A colher na boca* (2004, p. 73).

De todo modo, há a feminilidade, característica mesma da escrita herbertiana, como fonte do poema, seja pelas mãos da "mulher", seja por sua inspiração, e o próprio eu lírico reage como fora uma mulher, pois ele é aberto pela "força da palavra encharcada". Como o "martelo" do "Tríptico" é o elemento masculino que "transforma" a feminina "coisa amada", por sua vez uma "baía", abrir-se é fazer-se também "baía", vagina franqueada à ação masculina, peniana. Portanto, não é apenas o sujeito poético que se confere características femininas, mas a "mulher" também ganha traços, senão efetivamente masculinos, pelo menos

afins àquilo que o homem realiza no exercício sexual. A “palavra encharcada” que abre o elemento masculino, assim, é como que uma atitude dos “dedos potentes” da “mulher”, que podem fazer com que o sujeito declare: “Abre-me todo a força da palavra encharcada”; se charco diz de água, e se a água “da palavra” participa do que canta, está o feminizado homem aberto como uma vagina, molhada, pronta para a prática *com-fundidora* do sexo. E é o caso de dar a palavra a Silvina Lopes (2003a, p. 24), num comentário que dá conta magnificamente do que sejam as convivências permitidas pela poesia herbertiana:

> As oposições persistentes que uma leitura linear encontraria nos poemas de HH – morte/vida, noite/dia, informe/forma, antigo/novo, terror/amor, energia/sentido, entre outras – desfazem-se quando as lemos no drama de que fazem parte. Verificamos então que há passagens de cada coisa ao seu contrário e que elas decorrem do desejo, que, não sendo um movimento de negação, dá lugar à **compassibilidade dos opostos**.

Absorver o feminino para um espaço de masculinidade é um ato “do desejo”, que não é um “movimento de negação”, pelo contrário, é acusação de falta, grito por algo que está na exterioridade, ou mesmo no “contrário”. “[D]a luta dos contrários nasce a mais bela harmonia”, disse Heráclito (apud BORNHEIM, 2001, p. 36), e a poesia de Herberto não se cansa de praticar uma mui própria “harmonia” a partir de mútuas compassibilidades, pois cada lado da oposição herda de “seu contrário” aquilo que lhe falta, num exercício muito da ordem da paixão, da *com*paixão, da *com-fusão*.

3.3 LONGE DO MUNDO POBRE O ENIGMA; PERTO DO VITALISMO DA MORTE, O SILÊNCIO

O canto se dá a partir de um silêncio, como revelam os versos inicias de *Etc.* (2004, p. 299):

> Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio
> é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos –
> o modo da idade que aqui se compara a um mapa arroteado
> por um vergão de ouro

O silêncio nasce e morre no "centro da frase". Em "*(nota para não escrever)*", de *Photomaton & Vox* (1995, p. 82), lê-se: "Pode-se escrever acerca do silêncio, porque é um modo de alcançá-lo"; na mesma recolha, em "*(movimentação errática)*" (1995, p. 133), o silêncio se mostra como objetivo da poesia, havendo "dois impulsos que duas formas procuram apresentar e representar"; o primeiro é: "Levar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor então o silêncio". Assim Manuel Frias Martins (1983, p. 89) compreende o silêncio no que ele tem de *alvo* na poética de Herberto Helder:

> O objectivo derradeiro do artista é atingir o interior indizível da linguagem que descreve o mundo; atingir o âmago da própria realidade nas suas zonas mais enigmáticas – e por isso não nomeadas ou não traduzidas ou não fixadas em formulações conceptuais redutoras da complexidade da realidade.

No "âmago" da "realidade" (não a do mundo circundante, mas a de todas as experiências e assombros que guardam as "zonas mais enigmáticas") mora o silêncio, e o "poeta é poeta", segundo Eduardo Portella (1981, p. 112), "a partir da fala impossível, do silêncio, e o silêncio é o máximo de concentração da voz", é, por isso, "o centro da frase". A "carnificina" da linguagem (que pode ser, como já se viu, produção de carne, corpo *anima*l), será, portanto, a liquidação das "referências à realidade", sobretudo a do mais reles cotidiano. Em senda semelhante, diz Maria Teresa Dias Furtado (1977, p. 73) acerca do silêncio na poesia de Herberto Helder: "a poesia defronta-se com o silêncio, renunciando, não a dizer em absoluto, mas a dizer de determinada maneira, ineficaz"; com "ineficaz", penso, sem dúvida, no cotidiano, cuja linguagem nada diz além de pequenas teleologias. A propósito, o cotidiano, com altíssima ironia – "o senso comum é", para o gesto irônico, "antes de mais, uma linguagem que só pode ser objecto de distanciação", afirma Rosa Martelo (2004, p.110) em comentário citado no capítulo 2 – é distorcido por Herberto na já referida série "*(o humor em quotidiano negro)*", de *Photomaton & Vox*, composta por pequenas estórias carregadas de *non*

sense, como a que trata do operário na fábrica de papel e como a que relata o inferno de um indivíduo que não tem, sequer, o direito de se suicidar:

> Nem sempre é fácil uma pessoa suicidar-se.
> O japonês Morio Suda começou por atirar-se para debaixo de um camião em andamento. O condutor travou de repente, do que resultou um táxi embater nas traseiras do camião.
> Enquanto os dois motoristas discutiam, Suda atirou-se para a frente do rodado de outro camião, cujo condutor também conseguiu parar sem atingi-lo.
> Suda resolveu então lançar-se às águas do fosso que circunda o palácio imperial. Desta vez foi salvo por populares.
> Depois do que lhe aconteceu, Morio Suda afirma que a vida é completamente infernal.

O *non sense*, aqui, enfatiza o absurdo da realidade cuja "complexidade" é reduzida a resumos, ou "formulações conceptuais redutoras" como notícias de jornal, linguagem ironizada por "*(o humor em quotidiano negro)*" (1995, p. 98). A impossibilidade de Morio Suda suicidar-se lembra um aspecto da literatura kafkiana, que é a mesma impossibilidade da morte. Segundo Maurice Blanchot (1997, p. 15), num texto intitulado "A Leitura de Kafka", "Deus está morto, e isto pode significar esta verdade ainda mais dura: a morte não é possível". O exemplo dado por Blanchot é de *O caçador Gracchus*, narrativa na qual consta um fragmento que diz, justamente, do silêncio (apud BLANCHOT, 1997, p. 15):

> Após a morte de um homem, um silêncio particularmente agradável, relacionado aos mortos, sobrevém por algum tempo sobre a Terra, uma febre terrestre chegou ao fim (...), mesmo para os vivos é uma ocasião de retomar fôlego (...), até que esta parada pareça ilusória e que comecem a dor e os lamentos (...).

Morio Suda não logra sequer a "parada" "para retomar fôlego", ele segue sendo obrigado à fala, impossibilitado do silêncio, pois impossibilitado da morte: não é gratuito que a estória herbertiana encerre-se com o personagem em ato de afirmação: "Depois do que lhe aconteceu", ou seja, depois de não conseguir morrer, "Morio Suda afirma"...

O próprio Herberto Helder (2003, p. 13), no prefácio a António José Forte, pensa o que seja o silêncio em poesia: "O silêncio não traduz apenas a renúncia, mas a ruptura entre mundo e linguagem. O que se não exprime fatalmente pela ausência do dizer". Portanto, o silêncio, na poesia, não significa "ausência do dizer", mas "ruptura", e uma "ruptura" que permita uma "linguagem" distinta da do "senso comum" – há realmente uma articulação

possível entre “silêncio” e ironia. Por isso, “o silêncio só é ‘sagrado’ na medida em que torna possível a comunicação do incomunicável e conduz à linguagem. Calar-se não é uma superioridade”, diz Blanchot (apud LOPES, 2003a, p. 30). É tarefa da poesia, *em* linguagem, comunicar o “incomunicável”, não “calar-se”, e justamente por esta razão “o centro da frase é o silêncio”. Além disso, se há “ruptura”, há uma mudança, como fica sugerido na parte “II” de “Teoria sentada”, de *Lugar* (2004, p. 171):

> (...) Como o silêncio
> se engrandece, ou se transforma com as coisas. Escrevo
> uma canção para ser inteligente dos frutos
> na língua, por canais subtis, até
> uma emoção escura.

Inteligente, pois “ruptura” com o que não se transforma, o silêncio é um modo de grandeza duma linguagem que vai da língua a uma “emoção escura”, movimentação de sentidos e sentimentos. O “silêncio” “se transforma com as coisas”; transforma-*se*, não sendo “fatalmente” “ausência do dizer”, e transforma-se “com as coisas” do poema, mudando e movendo-se *com* elas “na língua”, num espaço que efetivamente rompe com qualquer outra linguagem que não seja dotada de “canais subtis”. A “língua”, agora “inteligente”, é “dos frutos”, ou seja, frutificativa de sentidos vários e vivos. Ao silêncio, como diz Frias Martins (1983, p. 89), é unido o enigma: “(...) essa conjunção de *silêncio* e *enigma* é o fulcro invariante da imemorial realização da poesia”. Efetivos enigmas maias e astecas figuram em *O bebedor nocturno* (1996, p. 189), recolha de imemoriais realizações de poesia ancestral:

> – Um espelho numa casa feita com ramos de pinheiro?
> – O olho com a sobrancelha.
> (...)
> – Uma pedra branca de onde saem plumas verdes?
> – A cebola.

Só se pode dizer da realidade complexa e, no caso destes enigmas astecas, carregada da relação entre natureza e homem, a partir do enigma e do silêncio, pois “o olho com a sobrancelha” e “a cebola” são exemplos daquilo que Martins (1983, p. 89) chama de “*substância sentida* do mundo e da vida não reduzidos a fixações temporais”. Mais uma

aproximação entre Herberto Helder e o pensamento pré-socrático interessa-me agora; segundo Garcia-Roza (2001, p. 41), "a palavra para Heráclito mantém uma relação com o enigma e com o silêncio, que lhe é essencial", o que fica bastante claro num dos fragmentos restantes do pensador de Éfeso (In BORNHEIM, 2001, p. 43), "[a] natureza ama esconder-se": se a "natureza", ou melhor, a *physis* ("palavra que não significa 'natureza' no sentido moderno do termo, mas *realidade primeira, originária e* fundamental", de acordo com Giovanni Reale (2002, p. 48)), se esconde, o único modo de se falar dela é através, efetivamente, do "enigma" e do "silêncio", ou de uma "palavra", como a de Heráclito,

> obscura porque conduz à clarificação. Esta porém, não se esgota naquilo que aparece. Se sua palavra conduz à verdade, é com a condição de seu ouvinte não ficar preso à exterioridade do dizer, mas sim de procurar, através desse dizer, a verdade que ele expressa, verdade essa que não é transcendente às palavras e às coisas, mas que simultaneamente transparece e se oculta no devir.

, nas palavras, mais uma vez, de Garcia-Roza (2001, p. 46). O mesmo, sem grande risco de tropeço, pode ser dito da palavra poética de Herberto Helder, "obscura" como "obscuro" (HELDER, 1997a, p. 167) é o próprio sujeito da poesia e seu "talento" (HELDER, 2004, p. 127). O "ouvinte", ou leitor, que "não" fica "preso à exterioridade do dizer", vê-se diante de algo a que interessa a "*substância*" (plena, claro, de *alétheia*) "*sentida* do mundo e da vida". Mas não é "transcendente às palavras e às coisas" tal "substância", já que residentes *nas* palavras que são *coisas*. Confesso o quanto me alegra o comentário de Garcia-Roza, felicíssima coincidência – não no sentido de acaso, mas no de ocorrência simultânea: Heráclito lá, Herberto cá, mas de mãos dadas. Desloco, pois, o que disse Garcia-Roza do efésio para falar do trabalho do madeirense: é "nas palavras" que está "expressa" uma "verdade" mui peculiar, que só pode advir do trabalho poético, sempre em "devir"; justamente pela necessidade do "devir", o *poema* será *contínuo*. Portanto, talvez seja o caso de pensar a "*substância sentida* do mundo e da vida", dita por Frias Martins, como algo que a escrita *promove*, e não como um acesso, *pela* escrita, a algo que lhe seja exterior. Não é, pois, por algum gesto que se jogue para *fora* do poético, ou por algo que seja "transcendente às

palavras", que se pode efetuar o que Octavio Paz (1986, p. 53) expressou como "la identidad entre la cosa y el nombre"; cito alguns versos da parte "IV" de *Poemacto* (2004, p. 119):

> Posso mudar a arquitectura de uma palavra.
> Fazer explodir o descido coração das coisas.
> Posso meter um nome na intimidade de uma coisa
> e recomeçar o talento de existir.
> Meto na palavra o coração carregado de uma coisa.
> Eu posso modificar-me.
> Ser mais alto que a corrupção.

A palavra, agora mudada em sua "arquitectura", faz "explodir o descido coração das coisas". O nome se pode "meter" "na intimidade de uma coisa" e fazer-se a ela comum, pois recolhe dela, e nela inventa, um "coração carregado", possibilitando o recomeço do "talento de existir" e promovendo o "baptismo atónito" de *Os selos* (2004, p. 490). E quem tem o "talento de saber tornar verdadeira a verdade", em "*(a mão negra)*" – mão escura, obscura como a palavra de Heráclito –, de *Photomaton & Vox* (1995, p. 56-57), é "a escrita", cujo "valor reside no facto de em si mesma tecer-se ela como símbolo". O "símbolo", assim, é o que permite a ambigüidade das coisas e desta mesma "verdade" que, ambígua, "transparece e se oculta no devir" e torna-se, *em* "devir" perene, "verdadeira", *contínua* como o *poema*. Por isso o poema faz com que seu sujeito se possa "modificar", "[s]er mais alto que a corrupção", pois "la identidad entre la cosa y el nombre" é construída.

A "corrupção" nomeada em *Poemacto* dá-se, em grande medida, pelo primado de uma cultura excessivamente racionalista e, conseqüentemente, desmagicizada. Em "*(vulcões)*", de *Photomaton & Vox*, Herberto Helder (1995, p. 125) diz da pobreza em que redundou a operação de se decifrar enigmas bíblicos: "A decifração manteve-se assim, por princípio e necessidade, mais pobre que o seu objecto: o enigma", já que "A cultura é uma operação de empobrecimento da revelação". Já tratei aqui da luta do texto herbertiano contra a estratificação que a cultura impõe aos seres e às obras. Neste sentido, ocorre-me trazer o olhar de Heidegger acerca da relação entre poesia e cultura; segundo Benedito Nunes (1999, p. 119), "A poesia", de acordo com o filósofo alemão, "ficaria numa posição ambígua – dentro e

fora da Cultura". No caso de Herberto Helder, sua poesia quer-se dentro da ambiência de culturas primitivas, mas fora da cultura redutora que empobrece a "revelação". É óbvio que todas as produções poéticas, em larga medida, são culturais, já que participam duma *cultura* assente na civilização. Se assim é, a obra de Herberto não pode deixar de ser uma realidade cultural, em diversos níveis, inclusive aquele que lhe permite uma *erudita* relação com sua própria linguagem e com a história da poesia. No entanto, se é um modo radical de pôr a cultura que a cerca em estado de problema, a poesia acaba por assumir a ambigüidade referida por Heidegger. Não espante, por isso e por diversas outras razões, que na *cultura* hodiernamente predominante, a poesia, dentro do universo a que se convenciona chamar *literatura*, é aquilo que mais à margem se encontra.

A partir deste lugar ambíguo, o enigma é um dos recursos de que o idioma poético de Herberto Helder lança mão para combater a cultura dominante, e diversos poemas de culturas ancestrais, enigmáticos já a partir do nome, colocam-se na mesma seara do oculto, tema da magia natural renascentista. A própria natureza que vários dos poemas vertidos para o português celebram é uma maneira de enfrentar valores impostos pelo que há de mais pobre e desumanizante na cultura, o que permite a Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 45) afirmar que estes poemas "conservam as relações iniciais do homem com a natureza". Exemplo claro disto é "A Terra", anônimo poema de *Doze nós numa corda* (1997b, p. 52):

> É para todos a terra
> Bosques cidades aldeias
> Casas de bambu de mármore
> Os móveis que saem das árvores
> E os gritos das gargantas

A terra, neste poema, não é apenas o que foi preservado da culturalização, mas *tudo*, e este tudo pertence a "todos". Mesmo a dor e/ou o prazer, expressos pelos "gritos", pertencem a todos. "[T]bodos", pois, a partir duma primordial relação com a terra, devem ter *tudo*, e só a partir de tal relação poderão ter este *tudo*. Não há assinatura em diversos desses poemas, já que eles dizem *de* todos, logo, *por* todos. Assim sendo, dada a dedicação de Herberto Helder a

essas traduções, ou melhor, mudanças para português, posso suspeitar que a afirmação de Lautréamont transgredida em "*(a poesia é feita contra todos)*" encontra, no poeta-mudador, uma margem de consonância. "a poesia é feita contra todos" porque o mundo que cerca o "um só" individualizou-se a ponto de abolir qualquer coletividade significativa. Por outro lado, o melhor dos mundos herbertiano tem que ver com extrapolação do indivíduo e *máxima abrangência*, e os poemas, anônimos como na ambição borgeana, serão de todos – recupero um fragmento de *Do mundo* (2004, p. 548) que diz de "poemas/ abruptos, sem autoria". "[A] poesia", portanto, "deve ser feita por todos", como o é nos *Poemas ameríndios*, por exemplo. Ao trazer um tempo "mais antigo" para suas traduções, ou mudanças, Herberto Helder corrobora um pouco de seu projeto poético, explicitado no poema "Prefácio", de *A colher na boca* (2004, p. 9):

> Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder
> tão firme e silencioso como só houve
> no tempo mais antigo.

O "tempo mais antigo" é o tempo de um real afim ao sagrado. É por isso que se pode falar em "povo" noutro poema da mesma recolha:

> O poema dói-me, faz-me.
> O povo traz coisas para a sua casa
> do meu poema. [15]

Este povo tem estatuto semelhante ao "todos" de "A Terra", anônimo, como o título do ameríndio poema, e vital, como não mais se vê senão no "tempo mais antigo" ou em contextos de ancestralidade e ambiência mítica – caso, por exemplo, do "povo baobab". No

[15] Nas versões de 1973 e de 1981 da *Poesia toda*, há dois adjetivos que modificam o eu lírico (1973, p. 57; 1981, p. 58, 59): "O poema dói-me, faz-me feliz/ e trágico"; já na edição de 1990, o segundo adjetivo é outro (1990, p. 40): "O poema dói-me, faz-me feliz/ e alto". O demais do fragmento é idêntico nas outras *Poesia toda*. Sem os adjetivos, o sujeito é feito pelo "poema", simplesmente. Por outro lado, o intercâmbio entre "povo" e "poema", na versão das edições da *Poesia toda* anteriores à de 1990, ganha dois aspectos que se completam na aparente oposição: o "povo" herda do "poema" a felicidade e a tragicidade, dois dados que apontam para a relação do humano com o que o excede. Já na versão de 1990, o segundo adjetivo não se opõe ao primeiro, mais bem o completa, e tem-se, na altura que alcança o sujeito poético, uma espécie de conseqüência da felicidade: a "casa" (o poema) está construída, alta, *a partir da* felicidade. "alto" remete também a música, o que dá à felicidade que o "poema" constrói uma faceta musical. Neste viés, contudo, é importante perceber que "alto", na música, é agudo; portanto, "feliz/ e alto" é o sujeito que assume, de certo modo, uma feminilidade para que possa, a partir de sua felicidade, alcançar as notas musicais mais agudas.

tempo que a parte “VII” de “O poema” (2004, p. 43) visa fundar, sujeito poético e povo realizam um intercâmbio que se evidencia pelo uso do verbo *trazer* e das preposições *para* e *do*. Numa construção hipoteticamente mais convencional, poder-se-ia esperar “[o] povo traz coisas *de* sua casa para o meu poema” ou “[o] povo *leva* coisas para a sua casa *de* (*desde*) meu poema”; se “[o] povo traz coisas”, ou seja, se há trazimento, e se “a sua casa” é “do meu poema”, “[o] poema” é, também, deste “povo” apenas possível quando do exercício de um “poder” “firme e silencioso como só houve/ no tempo mais antigo”.

Um fragmento de Novalis (2001, p. 63) é convidável a conversar com “O poema”: “O povo é uma idéia. Devemos tornar-nos um povo. Um homem perfeito é um pequeno povo. Genuína popularidade é o alvo supremo do homem”. O tradutor Rubens Rodrigues Torres Filho (2001, p. 212) comenta: “‘Idéia’ é um termo kantiano. Designa o inalcançável objeto do dever, que nunca pode realizar-se”. Com “popularidade”, claro, Novalis não se refere a qualquer glória terrena, mas a algo de índole “genuína”, portanto “firme” “como” num “tempo” afim ao de “O poema”. Porém, tal “objeto do” “devemos” é “inalcançável”, pois é “idéia”, no sentido kantiano. “O povo é uma idéia”, e neste sentido é que “traz coisas para a sua casa/ do meu poema”, perfeito, o poema, como “um pequeno povo”. Desse modo, o que é “inalcançável” no fragmento de Novalis (um bocado trágico, portanto, pois tem “alvo” algo inatingível) é alcançável *no* “poema” de Herberto, não fora dele, pois é “O poema” que inventa, por sua *fala* distinta, um “tempo” que não se encontra na contemporaneidade do mundo.

É a “memória mais antiga”, como se lê em “Bicicleta”, o que permite o “amor” por esse “todos”, legível no vocábulo “povo” de “O poema” e em diversas traduções, ou mudanças, feitas por Herberto Helder. Ao ser construída uma “casa” em “O poema”, tendo em vista que a mesma recolha, *A colher na boca*, começa, em seu primeiríssimo verso, com “Falemos de casas”, o que há é, antes de mais, uma construção que só se mostra possível,

hodiernamente, a partir da fala poética: “E construindo falo”, como se lê em *Última ciência*, revela o quanto mora no universo poemático a construção, melhor seria edificação, desta “casa” do “poema”.

O poema “2” de *Exemplos* (2004, p. 337-338) guarda o desejo herbertiano de violentar a linguagem, assinalado por Frias Martins (1983, p. 49) e citado no capítulo 2 deste *Do mundo de Herberto Helder* (“é só pela violentação do código de comunicação que (...) o sujeito consegue reproduzir a complexidade da experiência”), naquilo que ela tem da mais corporalmente visível, o texto:

> Eis como que uma coisa como que nos interessa: destruir os textos.
> Passa-se que:
> o caçador vai à procura de cabeças. Que é como quem diz.
> Traz cabeças faz um monte.
> (...)
> Eis que é como que isso que é como que
> é preciso desmanchar: fazer
> uma paisagem centrífuga, porque a violência
> alimenta-se de música,
> (...)
> É como que se faz aos textos: toda a destruição.

Destruir os textos é “como que” cortar “cabeças”. O autor que destrói seu texto é “como que” um caçador de alguma coisa que se parece com idéias, pois é da cabeça que o pensamento surge. A “violentação do código” lingüístico ocorre, sobretudo, na repetição de “que” e “como”, fator que dificulta a leitura ao originar uma espécie de “destruição” da ordem sintática do texto, e as expectativas do leitor, estando os padrões distorcidos, se frustram. A repetição do “como que”, além disso, “como que” *pratica* o título da recolha, *Exemplos*: são ditos modos de se fazer a destruição, ou seja, literais *exemplos*. Com violentações desta ordem, o texto, além de ser uma dificultada leitura, é uma espécie de enigma, já que há a necessidade, por parte do leitor, de uma decifração. Em “*(ramificações autobiográficas)*”, de *Photomaton & Vox* (1995, p. 26), o próprio autor, dado o título do texto, comenta a abolição da clareza e a conseqüente procura pelo enigma em sua produção poética: “Sim, senhores: as pessoas pedem para eu ser mais claro. Como?”.

No entanto, a própria prática poética, por ter como material a linguagem, vê-se em dificuldades para efetivar a destruição, pois isso seria negar-se ao negar a palavra. O "como que", se exemplifica, também é um modo de dizer o que não pode ser dito com precisão. Deste modo, ao não lograr a precisão dos "exemplos", fica indicado que a cobiça poética do silêncio é sempre um *a se fazer*. Vejo-me diante de um aspecto trágico da prática poética: se o que se busca é inalcançável, ainda assim se busca, "como que" num ato de obediência à Moira da poesia. Eugenia Maria Galeffi afirma (2002, CD-ROM):

> A Moira (...) essencialmente simbolizava a lei suprema da vida cósmica, à qual até os próprios deuses estavam sujeitos. (...) na cultura grega arcaica, Moira significava "parte"' ou "quinhão" (...). Deusa distribuidora das partes, era o nome mais comum para designar a Divindade do Destino.

A parte que cabe à gente da poesia, como consta em "Aos amigos", é "um talento doloroso e obscuro": diz-se, aqui, do destino. Como não se pode escapar dessa lei "como que" "suprema da vida cósmica", a busca é por algo que não faz parte da parte que cabe "Aos amigos". Aqui, Camões, de quem Herberto Helder é constante leitor dialogal, mais uma vez se impõe, pois da parte que ao poeta cabe trata um dos mais conhecidos sonetos camonianos (2005, p. 117):

> Enquanto quis fortuna que tivesse
> esperança de algum contentamento,
> o gosto de um suave pensamento
> me fez que seus efeitos escrevesse.
>
> Porém, temendo Amor que aviso desse
> minha escritura a algum juízo isento,
> escureceu-me o engenho co tormento,
> para que seus enganos não dissesse.

Presença mor em Camões, "Amor" é quem escurece o "engenho", e é, "Amor", trágico, pois o "engenho" escurecido é uma conseqüência inexorável do próprio exercício da poesia. Não se pode confrontar "Amor", ele mesmo uma "Moira", uma "lei (...) da vida cósmica" que submete quem quer que seja ao "tormento". Têm "um talento doloroso e obscuro" os poetas porque trágicos são, tormentosos e atormentados por buscarem uma parte, "algum contentamento" que não lhes cabe. Eles são, já que estou em Camões (*Lus*, I, 1), como

os “barões” d’*Os Lusíadas*, “assinalados”, e não se perca de vista que, na óptica camoniana, a retribuição para a glória destes “barões” é insuficiente. Nietzsche (apud MACHADO, 1999, p. 25), de novo: “A forma mais universal do destino *trágico* é a derrota vitoriosa ou a vitória alcançada na derrota”. O destino trágico mostra-se, por exemplo, na inevitabilidade que impõe a cegueira a Édipo, e o herói trágico, ao cumprir seu destino, é vitorioso, porque o cumpre, e derrotado, porque perece.

Nas palavras de Lúcia Helena (1983, p. 25), “a personagem trágica se debate entre duas ordens de fenômenos: pretende guiar-se por seu próprio caráter (*ethos*), mas está pré-determinada por um *dáimon* (destino). É próprio do trágico não optar, mas revelar a consciência trágica dessa ambigüidade”. No verso herbertiano, o verbo é *ter*, o que aponta para a mesma não-opção que existe no trágico: “Temos um talento” – “minha escritura” e meu “engenho”, nas palavras camonianas –, ou seja, existe um *dáimon* do fazer poético, e não se opta pela recusa deste “talento”, possuído enquanto possuidor do poeta, ser trágico. O próprio *ethos* dos amigos é trágico, pois o caráter que os forma é acorde a sua vocação. A ambigüidade, no verso herbertiano, reside na própria natureza do símbolo poético, como se viu, e ainda mais se verá, na leitura de “*(a mão negra)*”. E há, também, a tristeza do perecimento que Nietzsche aponta: os “amigos” são “tristes” e “enlouqueceram”, o poeta, como assinalou Camões, tem seu “engenho” escurecido “co tormento”.

Por outro lado, há um tipo de “êxtase” no ”trágico”, pois também há “vitória”. Cito Herberto Helder (2006, p. 164):

> A nietzcheana alegria frente à morte (...), diz Bataille, “é a única via de probidade intelectual possível na busca do êxtase”. E ajunta: “E as formas religiosas que encontra são as simples formas anteriores à intromissão da moral servil: renova essa espécie de júbilo trágico que *é* o homem”.

“[F]ormas religiosas” me fazem pensar em Ernesto Sampaio (In HELDER, 1985, p. 267), que fala das “formas interiores *sagradas*.”. “[A]nteriores à intromissão da moral servil”, “as formas religiosas” encontradas pela “probidade intelectual” que procura o “êxtase” só

podem dizer do “júbilo trágico que *é* o homem”, nas palavras herbertizadas de Bataille. A esta “probidade intelectual”, decerto, junta-se uma fortíssima carga de vocação, uma “Moira” que permite “a derrota vitoriosa ou a vitória alcançada na derrota”. O mesmo Nietzsche ajuda-me a voltar aos pré-socráticos, pois devo voltar ao silêncio; Fernanda Bulhões (2003, p. 250), em ensaio já citado, afirma:

> De forma leve, ágil e rápida, por meio de “transposições metafóricas”, querendo expressar com palavras sua verdade intuída, o filósofo *pré-socrático* escreve sua prosa. Mas sabe que suas palavras jamais conseguirão dizer sua verdade. “E assim como, para o poeta, a palavra e o verso não passam de um balbuciar em língua estrangeira”, assim também é a fala para o *pré-socrático*.

Se a “verdade intuída” não é alcançável pelas palavras, os filósofos antigos recorriam a “transposições metafóricas”, pois, mesmo diante da traição que a palavra representa, *é preciso* dizer. A poesia encontra nas palavras o mesmo obstáculo, e por isso condenada está a procurar, sem êxito, o silêncio, já que, segundo Nietzsche, “a palavra e o verso”, para o fazedor de poesia, “não passam de um balbuciar em língua estrangeira”. Se tem de usar a linguagem, o filósofo é obrigado a ser poético, de acordo com uma afirmação heideggeriana: segundo Benedito Nunes (1999, p. 121), “para Heidegger a essência da linguagem é poética”. Praticar a filosofia, pois, *deve ser* uma prática de poesia, e mais uma vez os pré-socráticos aproximam-se da obra de Herberto Helder, que escreve “A Palavra” (2004, p. 85), sendo *as palavras* “um balbuciar em língua estrangeira”.

Assim, tem lugar um tipo de anamnese – nas palavras de Chauí (2002, p. 494), “ação de trazer à memória ou à lembrança” – herbertiana na parte “II” de “Lugar”, pertencente, como se pode imaginar, a *Lugar* (2004, p. 136):

> Há sempre uma noite terrível para quem se despede
> do esquecimento. Para quem sai,
> ainda louco de sono, do meio
> de silêncio. Uma noite
> ingênua para quem canta.
> Deslocada e abandonada noite onde o fogo se instalou

A anamnese está feita, o que aponta, mais uma vez, para um canto tão mágico como incontornável, que chama as Musas, filhas que são da Memória, e porta a *alétheia*, uma

verdade que pode ser dita apenas pelo aedo, por “quem canta” o poema enlouquecido e pleno de magia. E, se o fogo está instalado, está instalado o poema. O esquecimento, impossibilidade do canto, é despedido porque o silêncio é impossível. Por isso, a “noite” é “terrível”, dolorosa, já que ela é o reconhecimento da dupla impossibilidade – silêncio e precisão – sugerida pelo “como que” de *Exemplos*, e também porque diz do sempre doloroso e individuante nascimento, neste caso do canto. A “noite” é também “ingênua”, logo pura, legítima como sugere o étimo do adjetivo. Portanto, canta-se porque se “sai” “do meio do silêncio”, ou seja, do “centro da frase”, como está em *Etc*.: o silêncio é um necessário objetivo inatingível pela palavra poética, mas, por outro lado, pode ser sua origem. Se o silêncio é origem e o canto seu resultado, há, com efeito, um trabalho de parto, doloroso por excelência. A “noite” é também “deslocada” e “abandonada”; um *deslocamento* metonímico sugere-me supor que o próprio poema está também a ser adjetivado, pois ele saiu de sua origem, de seu útero, o silêncio, e deslocou-se, através da “noite terrível” do parto, para a página, para o mundo.

Esta travessia coloca o texto fora de seu *Lugar* primeiro, o mesmo que ocorre com a criança ao nascer e fá-la sentir-se “deslocada” em seu novo meio ambiente. De tudo isso resulta a experiência de abandono que dá à noite a qualidade de “abandonada”. E nascer, como já se sabe, é imitar o desmembramento que, segundo Anaximandro, as coisas sofrem, já que o filho se separa de uma feliz mistura com sua mãe. Para que a individualidade não seja uma situação sem sonho (sim, na “noite” de “Lugar” é necessário o sonho), sem hipótese de novo emaranhamento, pede *Última ciência*: “Não cortem o cordão que liga o corpo à criança do sonho”.

O silêncio, por outro lado, tem semelhança com a morte, com o ponto final que encerra o poema, pois os sujeitos do canto podem, também, perder a voz diante do horror da maravilha, como se lê na parte “IV” de “Teoria sentada”, de *Lugar* (2004, p. 175):

> Quando já nada sei menos ser o mais puro
> dos cantores que pararam diante dos montes direitos
> abrasados. Dos que se calaram. Dos
> cantores.
> O mais puro dos cantores fulminados.
> Quando já não sei falar, e acabo.

Em *O Erotismo*, Bataille afirma que "quanto maior a beleza, maior a mancha" (1980, p. 49), o horror fascinante que faz calar. Por outro lado, "Kant", segundo Richard Klein (1997, p. 11-12), "chama de 'sublime' essa satisfação estética que inclui como um de seus momentos a experiência negativa, o choque, a obstrução, a sugestão de mortalidade"; nas palavras de Jean Lacoste (1986, p. 31), "o sublime é produzido por uma 'sustação das forças vitais', seguida de um 'desabafo'". Este tipo de beleza, a propósito, é definido por *Do mundo* (2004, p. 552):

> O olhar é um pensamento.
> Tudo assalta tudo, e eu sou a imagem de tudo.
> O dia roda o dorso e mostra as queimaduras,
> a luz cambaleia,
> a beleza é ameaçadora.
> – Não posso escrever mais alto.
> Transmitem-se, interiores, as formas.

Se escrever é um tipo muito especial de fala, "[n]ão posso escrever mais alto" exprime, de certo modo, "[n]ão posso" *falar* "mais alto". "Quando já não" sabe falar "mais alto", o sujeito poético cala, acaba. É evidente que a paisagem do fragmento supracitado diz bastante do entardecer ("roda o dorso" o "dia" quando a tarde se despede e "a luz cambaleia"), mas o "olhar", inventivo, criador que é, rearruma "as formas" vistas – transmitidas "interiores", ou seja, diretamente à interioridade do vidente – ao recebê-las, pois "[o] olhar é um pensamento". Este "olhar" pensante depreende a "beleza" dos "montes direitos" e vê-a "ameaçadora", pois a beleza que se faz "sublime", como afirma Klein ao expor a idéia de Kant, é uma "satisfação estética" que guarda "a obstrução". Parece-me notável que a parte "IV" da "Teoria sentada" (2004, p. 175) abra-se com "[q]uando já não sei pensar no alto de irrespiráveis irrespiráveis/ montes (...)": se o sujeito não sabe mais

simplesmente “pensar”, é o “olhar”, em *Do mundo*, que assume o lugar do pensamento e permite que se encontre, no eu poético, a experiência “estética” provocada pelo fim do dia.

De fato, este sujeito faz-se “imagem de tudo”, e “[tu]do assalta tudo”, ou seja, “tudo” se interliga para desembocar, no sujeito da poesia, como “a imagem”, a experiência feita estética que o pôr do sol enceta. Assim sendo, se os últimos trechos citados da “Teoria sentada” não apresentam um explicitado “desabafo”, este pode ser o próprio poema, existencial realidade de linguagem que é. No texto, ressalto, a “experiência” é “negativa”, e verifica-se um efetivo “choque”: o eu lírico não passa pelos montes, sente a “obstrução” que eles lhe impõem e cala como quem morre, como quem se dá conta de que “a beleza” “é ameaçadora” e irrespirável tal como “irrespiráveis irrespiráveis” são os próprios “montes”.

A parte “IV” de “Teoria sentada” é afim a um aspecto da poesia de Dylan Thomas, que tem em “A força que impele através do verde rastilho a flor” um dos mais bem acabados exemplos de sua abordagem de temática da morte; assim se encerra o poema (1998, p. 21):

> E não tenho voz para dizer ao dia tempestuoso
> como as horas assinalam um céu à volta dos astros.
>
> E não tenho voz para dizer ao túmulo da amada
> como sobre o meu sudário rastejam os mesmos vermes.

O indivíduo se cala diante da beleza horrenda do “dia tempestuoso” e da “amada” morta, pois “não tenho voz para dizer”, ou seja, “para cantar”. No caso de Herberto Helder, os cantores, já que “se calaram”, nada podem dizer ao “dia” nem ao “túmulo da amada”. Assemelham-se os dois poetas pela imposição de silêncio que a morte realiza, e em ambos tem lugar o que Kant denominou de “sublime”. Mais um dado trágico da poesia herbertiana: “o herói deve morrer, a fim de prestar um serviço à Natureza” (1999, p. 123), nas palavras de Benedito Nunes. Logo, o silêncio que se oriunda da morte é um “serviço à natureza” prestado pelo “herói”, papel aqui ocupado, dada sua natureza trágica, pelo sujeito da poesia. Ainda acerca de Dylan Thomas, afirma Fernando Guimarães (1998, p. 13):

> Há na poesia de Dylan Thomas uma profunda tensão entre dois movimentos que se equilibram: um representa o excesso vital, a criação; o outro, a destruição, o

> desastre, a morte. (...) Essa mútua confluência da morte e da vida atinge um caráter dramático (...). (...) resulta que é como dimensão da própria vida que a morte se instala em nós.

Algo semelhante se poderia dizer da poética de Herberto Helder, pois nela também existem o "excesso vital" e a "morte". Por isso, o silêncio que impera no poema herbertiano recém-citado, se sabe à impossibilidade de dizer de Dylan Thomas, sabe também à "dimensão da própria vida" sublinhada por Guimarães. Se "o centro da frase é o silêncio", é daí que a vida ressurge, e o "silêncio particularmente agradável, relacionado aos mortos" do relato de Kafka pode deixar de ser breve para ser constante gerador de vida, de poemas. O mesmo Dylan Thomas (1998, p. 39), como não deixa de afirmar Fernando Guimarães, também aposta na vida que tem lugar a partir da morte:

> E a morte perderá o seu domínio.
> Nus, os homens mortos irão confundir-se
> com o homem no vento e a lua do poente;
> quando, descarnados e limpos, desaparecerem os ossos
> hão-de nos seus braços e pés brilhar as estrelas.

Na poesia de Thomas, assim como na de Herberto Helder, vê-se a vontade do encontro. Se Guimarães (também um poeta, doador, a propósito, da epígrafe a "A Macieira") optou, na tradução em português, por "Nus, os homens mortos irão confundir-se/ com o homem no vento (...)", o original é "Dead men naked they shall be one/ With the man in the wind (...)". Outra tradução possível seria: "Nus, os homens mortos deverão ser um/ com o homem no vento (...)". O uso de "shall", auxiliar inglês que, quando usado na terceira pessoa, pode significar promessa ou compromisso, aponta "como que" para a necessidade, no sentido filosófico grego, da mistura. Portanto, há o compromisso de ordem natural, espontânea, isto é, a *necessidade* de que mortos e "o homem no vento" – a própria humanidade num percurso vital –, sejam "one". De braço dado à poética herbertiana é a idéia de brilho cósmico que aparece em "E a morte perderá o seu domínio", pois o que brilha é irmão, não apenas do ouro, mas também da luz. Mais um encontro entre vivos e mortos é visto em "Noutra margem do inferno", poema de Robert Duncan presente em *As magias* (1996, p. 484):

> Ó mortos sagrados, os vivos
> não o Divino
> é quem invejo. Como vós,
> por juntar-me aos vivos eu anseio.

Tendo traduzido, ou mudado, para o português o poema, Herberto Helder acaba por co-assumir sua autoria. Assim, o anseio dos "mortos" por juntar-se "aos vivos" é uma aposta de que esse encontro se realizará. Com efeito, os mortos e os vivos "shall be one" – e não haverá investimento erótico neste encontro que produz um "one"?

O "IV" da "Teoria sentada", por outro lado, diz ainda mais do silêncio ao possibilitar a remissão à pedra drummondiana de "No meio do caminho" (2001, p. 267): "No meio do caminho tinha uma pedra". No meio do caminho havia os "montes direitos", e vejo nisto uma ordem sólida (a "pedra", os "montes" que são "direitos") de paralisia também da fala, por isso o "se calaram" do poema herbertiano. Verifica-se, tanto no caso de Herberto Helder como no de Drummond, o eco dantesco (1998, p. 25): "Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ ché la diritta via smarrita"[16]. Para Dante, perder-se a via direita é afastar-se dos caminhos que levam a Deus. Segundo Carmelo Distante (1998, p. 7), "o homem sem Deus é para Dante um ser perdido, no sentido de que jamais poderá encontrar em si mesmo, enquanto homem, a razão última e verdadeira da própria vida". No caso do poema de Drummond, a "pedra", sólida como um problema, também diz da falta de uma divindade. Se, para Dante, tropeça-se quando do desvio da "diritta via", o eu lírico de Drummond, em virtude do encontro com a pedra, é mesmo obrigado a se desviar, não tendo escolha senão "perder a direção", ou a *direição*. A modernidade, de fato, retira do mundo e, conseqüentemente, do poema, a possibilidade do divino.

O caso do poema herbertiano, porém, tem uma dimensão distinta. Se o canto se paralisa diante da *direição* dos montes, é porque estes são "abrasados", como é "abrasada" a

[16] A tradução de Italo Eugenio Mauro (1988, p. 25) é: "A meio caminhar de nossa vida/ fui me encontrar em uma selva escura:/ estava a reta minha via perdida". Optei pelo original, no corpo do texto, em função da presença do vocábulo "diritta", mais próximo morfologicamente de "direita", pois "direitos" são os montes de "Teoria sentada".

gramática de *Do mundo*. Ser “o mais puro dos cantores”, única realidade sabida pelo sujeito poético, faz com que o mundo dos “montes direitos” seja suficientemente maravilhador e magicizável para que se dê o silêncio. Se o eu lírico drummondiano é paralisado por um mundo laico, tendo que se desviar da “diritta via” ou simplesmente estancar, o de Herberto Helder é “fulminado” e cala diante da maravilha da imagem – talvez a pureza necessária para a adoção do silêncio e do reconhecimento de uma sábia ignorância diante das coisas de um mundo suficiente. E, acabado o “mais puro/ dos cantores”, mais adiante acabará o poema (2004, p. 175): “E acabo”. O silêncio, com seus vários e variados sentidos, passará a vigorar.

3.4 FRUTOS DENTRO DAS BOCAS, FILHOS DENTRO DAS MÃES

A penúltima estrofe da parte “I” de “Fonte” (2004, p. 46) “como que” justifica a escolha da palavra-chave do presente capítulo:

> Eu amava-a dolorosa e tranquilamente.
> A lua formava-se
> com uma ponta subtil de ferocidade,
> e a maçã tomava um princípio
> de esplendor.

A maçã, como fruto, colhe-se da árvore e sabe a um presente da terra-mãe. Mas, como símbolo ocidental da curiosidade humana e da ânsia pelo conhecimento, não se basta na mera natureza de fruta, como se vê em mais um poema francês de Rilke (1995, p. 25):

> Tudo acontece quase como
> se censurássemos a maçã
> por ser comida com afã.
> Mas restam outros assomos.
>
> Aquele de deixá-la n’árvore,
> aquele de esculpi-la em mármore,
> e o pior, e que encerra:
> reprová-la em ser de cera.

Trazer a maçã da boca para a simbologia começa nos interditos do homem ocidental, mas trazê-la da boca para “o mármore”, ou para o poema, transforma o fruto, natural na origem, em obra transformada, artesanada. Na maçã herbertiana, evidentemente, não há

nenhuma atmosfera de reprovação, muito pelo contrário: há um assomo afim ao que Rilke escreveu, e que pode significar tanto indício esplendoroso ("de esplendor") como ímpeto, fome, vontade de trazer a maçã para a boca. A tradução de Fernando Santoro para o poema de Rilke opta por "reprovar" a maçã, e aproveito para assinalar que a poética herbertiana, se não reprova a maçã, *re-prova-a*, leva-a à boca de um modo que transforma seu gosto re-experimentado em algo novo e livre de interditos. O verso original de Rilke é "de lui en vouloir d'être en cire"; "en vouloir", se significa *querer mal*, revela o verbo *querer*, verbo do desejo. Assim, uma possível leitura herbertiana (fantasiosa, claro, feita por mim) do verso rilkeano re-prova-o, re-significando-o na medida em que lhe retira o "en" e mantém o "vouloir", ou seja, o "princípio de esplendor" que parte do desejo de re-provar a maçã. Por outro lado, a maçã trabalhada como artesanato, re-provada em "ser de cera", dá um novo sentido à indignação diante Deus que inaugura *Os selos* (2004, p. 471): "Será que Deus não consegue compreender a linguagem dos artesãos?": o Deus da tradição judaico-cristã é incapaz de admitir a busca pelo conhecimento, simbolizada pela maçã bíblica que o homem tirou da árvore e colheu, "com afã", na boca.

Na nota de pé de página em que eu trato da simbologia da maçã, indicando que, na Bíblia, trata-se de um "fruto", cito o *Dicionário de Símbolos* escrito por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. No mesmo verbete ("Maçã, macieira"), os autores se referem ao "Cântico dos cânticos" (1998, p. 572): a "maçã do *Cântico dos Cânticos* (...) representa, ensina Orígenes, a fecundidade do Verbo divino, seu sabor e seu odor". Herberto Helder inclui o "Cântico dos cânticos" em seu *O bebedor nocturno*, e a autoria de Salomão não é posta em dúvida por Herberto, que grafa "Cântico dos cânticos, de Salomão". A macieira e a maçã, pois, aparecem no poema (1996, p. 173), mas não necessariamente a expressar "a fecundidade do Verbo divino":

> Como a macieira entre as árvores de um pomar,
> assim é o meu amado entre os homens.
> – Sentei-me à sua sombra, coberta

pelos grandes frutos da sua árvore

Não é exatamente transgressora a tradução de Herberto Helder; na Bíblia, a esposa diz: “Bem como é a macieira entre as árvores dos bosques, assim é o meu amado entre os filhos. Eu me assentei debaixo da sombra daquele, a quem tanto tinha desejado” (O Cântico dos cânticos II: 3). “O amor em visita”, de *A colher na boca*, originalmente intitulado “Canto nupcial”, herda bastante do tom do “Cântico dos cânticos”, ele mesmo um canto nupcial: o “[d]ai-me” do poema (2004, p. 19) de Herberto é idêntico, por exemplo, ao “[d]ai-me” da tradução (2006, p. 174) de Herberto:

– Dai-me bolos de passas, reanimai-me
com maçãs.
Porque eu estou doente de amor.

Mesmo na Bíblia, assim, a maçã é alimento, a alimento consumido numa circunstância fortemente amorosa. No mais poético dos textos evangélicos, a maçã, presente da terra, é provada, jamais reprovada, jamais interditada para o consumo dos amantes. Outros frutos surgem constantemente na poética telúrica de Herberto Helder, carregados de simbologia. É o caso da parte “IV” de *Do mundo* (2004, p. 545), em que a fruta dialoga com a animalidade necessária das coisas poéticas:

A alimentação simples da fruta,
a sabedoria infusa,
as constelações ao alto zoológicas arquejando, brutais
animais vivos (...)

A “alimentação simples da fruta” é uma espécie de condição para a “sabedoria” que na mesma “fruta” mora. Colhem-se na boca, mais uma vez, as possibilidades da poesia, “a sabedoria” encontrando-se na “alimentação” e o poema encontrando-se com a afirmação de Barthes (1997, p. 21), segundo a qual “*saber* e *sabor* têm, em latim, a mesma etimologia”, pois “a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor” de fruta re-provada. Os “animais vivos”, seres “brutais”, em estado de natureza, surgem como uma conseqüência da “fruta” e são, como elas, “simples”, sem cultura, portanto sem sua revelação empobrecida – lembro, mais uma vez, a afirmação de Herberto (1995, p. 125): “A cultura é uma operação

de empobrecimento da revelação". A parte "II" de *Do mundo* (2004, p. 528) apresenta, por sua vez, a pêra:

> Pêras maduras ao longe,
> glicínias em declive pelo perfume dentro,
> longe como a água nos sonhos,
> como: que mês entre todos conteria em si a leveza e o génio?

Se "maduras", as "pêras" estão prontas para a degustação, para o "como". "ao longe", "como a água nos sonhos", é a memória uterina da água materna. Retorna Bachelard (1998, p. 121), agora não a refletir sobre o ar, mas sobre a água, pois

> (...) toda água é um leite. Mais exatamente, toda bebida feliz é um leite materno. Temos aí o exemplo de uma explicação em dois estágios da imaginação material, em dois graus sucessivos de profundidade inconsciente: primeiro, todo líquido é uma água; em seguida, toda água é um leite. O sonho tem uma raiz pivotante que desce no grande inconsciente simples da vida infantil primitiva.

A pêra, se assim é, encontra-se como "a água nos sonhos", e o sujeito poético não se furta a ser infantil, retornando ao "leite materno" e associando-o a um fruto e a flores, "glicínias". Tem o eu lírico o alimento, "ao longe", nas "pêras", oriundas de sua "vida infantil primitiva". E não será "mês", já que contém "o génio", ou seja, aquilo que particulariza cada um dos indivíduos, uma sugestão de nascimento?

Podem aparecer também laranjas em *Do mundo* (2004, p. 543):

> Num espaço unido a luz sacode
> o peso, o curvo, o muito:
> laranjas a chamejar contra paredões de água.
> Ou então coze-se o oco, faz-se um púcaro (...)

As "laranjas", aqui, são as protagonistas da fabricação da *máxima abrangência*, pois lançam o fogo "contra paredões de água". Encontram-se dois elementos que são opostos, fogo e água, mas ambos têm caráter fundador. A luz, resultado do mesmo fogo, curva, torce, debruça o poético, o "muito". Como alternativa, mais alimento, desta vez erótico: remete à vagina, e também ao útero, o espaço "oco", o "púcaro" capaz de recolher o esperma e gerar o poema. Na parte "IV" de "O poema", de *A colher na boca* (2004, p. 35-36), é fortíssima a aproximação da "laranja" à maternidade:

> – Talvez todo o enigma materno me fosse dado

de inspiração
através da língua, por confusos órgãos, a todo um corpo
tenso e apto aos segredos e às
delicadas subtilezas da terra.
Talvez esta laranja me dotasse de uma atenção
vertiginosa,
e tudo fosse entrando como sabedoria pelo corpo evocativo,
e cada gesto fosse depois
a íntima unidade deste Poema com as coisas.
Laranja
apaixonadamente.

"[E]sta laranja" é aquilo que dá "à língua" a "inspiração" para o "enigma materno". Não é apenas a visão de um objeto que permite a remissão à maternidade, mas o que há de comum entre um fruto e a memória maternal, pois a "laranja" veio da terra, e a terra é, por sua vez, maternal. Assim, a "atenção/ vertiginosa" é de um "corpo" "apto aos segredos e às/ delicadas subtilezas da terra", ou seja, o "corpo" do sujeito aponta para o quanto de corporeidade reside também na "laranja", e a relação será, efetivamente, da ordem da mistura com a memória da terra: o "Poema" com inicial maiúscula, a partir duma corporal "sabedoria"**,** pretende uma "íntima unidade" com as "coisas" a partir do *modo* da paixão: "Laranja/ apaixonadamente", "laranja" decorrente do desejo. Em outros casos, os frutos funcionam como índices de iniciação. É o que ocorre em "A Menstruação quando na cidade passava", de *A máquina lírica* (2004, p. 196):

A menstruação quando na cidade passava
o ar. As raparigas respirando,
comendo figos – e a menstruação quando na cidade
corria o tempo pelo ar.
(...)
E elas riam na neve e gritavam: era
o tempo da menstruação. [17]

Em *As magias*, não casualmente, aparece a versão de um poema de D. H. Lawrence chamado exatamente "Figos" (1996, p. 496), que começa como um manual de instruções:

A maneira correta de comer um figo à mesa
É parti-lo em quatro, pegando no pedúnculo,
E abri-lo para dele fazer uma flor de mel, brilhante, rósea, húmida,
desabrochada em quatro espessas pétalas.

[17] Também as edições da *Poesia toda* de 1990 (p. 255) e 1996 (p. 255) suprimem do título do poema, e portanto do seu primeiro verso, a vírgula que antecede "quando" (1973, p. 21; 1981, p. 325): "A menstruação, quando na cidade passava".

Mais adiante, a semelhança entre figo e mulher torna-se explícita (1996, p. 498):

> Assim morre o figo, revelando o carmesim através da fenda púrpura
> Como uma ferida, a exposição do segredo à luz do dia.
> Como uma prostituta, a fruta aberta mostra o segredo.
>
> Assim também morrem as mulheres.

As raparigas do poema herbertiano, ao menstruarem, apresentam sua juvenil fertilidade, tornando-se mães em potencial. O ritual iniciático lembra uma festa camponesa primaveril, pois as raparigas riem e cantam. A propósito, a "tradição da poesia lírica mostra-nos que a invocação está frequentemente associada à celebração da mulher (...), como na poesia dos trovadores do *trobar clus*", diz Silvina Lopes (2003a, p. 71). Não apenas esses trovadores de dicção mais fechada (a Silvina (2003a, p. 71), nesse ponto de seu ensaio, interessa uma mulher "inscrita hermeticamente") podem ser lembrados, mas também a festividade presente nas cantigas de amigo, apesar de não ser feminino o enunciador do poema. Ainda que não haja festa, também existe, de alguma maneira, uma iniciação no poema mudado de Lawrence, pois há que comer o figo, ou seja, misturar-se-lhe, da maneira correta.

E o figo, fruta fisicamente muito semelhante à vagina, abre-se como uma flor, outro presente natural que mistura natureza e mulher. Por outro lado, a fruta morre quando exposta, já que o segredo se perde, o nome da fonte é revelado (ocorrendo o contrário do que se dá em "Fonte" (2004, p. 45): "Ninguém falava dela, porque/ era imensa. Mas todos a sabiam/ como a teta") e, por isso, profanado, não se mantendo o necessário segredo. O figo, portanto, oriundo que é da terra, assemelha-se à mulher: os dois morrem da mesma maneira, a partir de uma profanação. Ao mostrarem seus segredos, tanto o figo como a mulher dão-se à leitura, e perceber o segredo é trabalho poético. A única "maneira" de se evitar a profanação destes livros (fruto, vagina) abertos é uma boa leitura, tarefa da poesia; a de Herberto Helder sabe, a de John Donne (In CAMPOS, 1986, p. 57), também:

> Como encadernação vistosa, feita
> Para iletrados a mulher se enfeita;
> Mas ela é um livro místico e somente

A alguns (a que tal graça se consente)
É dado lê-la. Eu sou um que sabe;
Como se diante da parteira, abre-
Te. (...)

O poema é capaz de preservar a simbologia e o caráter místico que moram na mulher. “Elegia: indo para o leito” compara a mulher a um livro: “Mas ela é um livro místico”, portanto potencial vítima de profanação. Mais místico ainda é o livro-mulher porque se permite abrir com uma chave mágica, um “abre-te”; mesmo que pouco surpreendente do ponto de vista semântico, dado o contexto do poema, este imperativo é importante por insinuar uma obtenção mágica da abertura do sésamo. A poética de Herberto Helder, salvaguardadas imensas diferenças, é tão masculina quanto a de Donne, pois se mostra capaz de perceber com precisão a mulher-livro e não a profanar. Mais que isso, no entanto: em Herberto, muitas vezes é extrapolado o eu lírico de “Elegia, indo para o leito”, pois, diante de diversas demandas da feminina poesia, tem lugar uma feminização do masculino.

A figueira, árvore que produz o figo, é simbolicamente muito expressiva. Por isso, sua lateral presença em “A Menstruação, quando na cidade passava” torna-se ainda mais rica. Dada sua própria imagem, a figueira geralmente é associada à esterilidade, ao limite entre vida e morte. Além do mais, guarda uma memória bíblica, pois foi a árvore na qual Judas se enforcou após se ter arrependido da traição a Jesus. Vários poemas de Ana Hatherly (1999, p. 55) resgatam, a partir do aqui constante Rilke, a ambivalência da figueira:

Figueira
a tua secura
a tua doçura
a tua escassez

Ensina
a derrocada do templo
o perigoso desdobrar
o apego à terra.

O verso “o apego à terra” é o que mais faz lembrar Herberto Helder no poema. Quando as raparigas, recém-capazes de gerar a vida, comem “figos”, resgatam-lhes exatamente da secura de sua árvore, que lembra a morte. Vaginizando o que já se parece com

a vagina, as raparigas desfazem a semelhança dos “figos”, frutos da figueira, com a secura, molhando-os com seu sangue vital, sua “menstruação”. Além disso, “A menstruação quando na cidade passava” (2004, p. 197) aproxima o sangue da “menstruação” também à palavra poética:

> E elas riam no ar, comendo
> a noite,
> alimentando-se de figos e de neve.
> E alguém falava: crianças.
> E a menstruação escorria em silêncio –
> na noite, na neve –

Se o sangue escorre pela “neve”, “em silêncio”, ele se assemelha à poesia, que escorre, à procura do próprio “centro” “do silêncio”, pela página, branca como a “neve”. Ambos, palavra poética e sangue, são elementos purificadores e geradores de vida. Sangue, “vocábulo central em toda a obra de H.H.”, de acordo com Manuel de Freitas (2001, p. 43), figura também num corpo-a-corpo visceral em *Apresentação do rosto* (1968, p. 65):

> E um dia então descobre um pano manchado de sangue menstrual e mete-o debaixo da camisa, contra a sua própria carne.
>
> Parece que não chegou a deixar na cama, porque podemos encontrá-lo tal como estava: deitado de mãos estendidas, respirando com a boca entreaberta, e o olhar fixo no tecto.
>
> Talvez um resto de sorriso fugindo dos lábios, ou o princípio de um sorriso.[18]

É um menino de oito anos a personagem em ação neste fragmento. Freitas suspeitará de que “a menstruação atemoriza e seduz o ‘criminoso de oito anos’, alertando-o para a possibilidade de o conhecimento ser, neste caso, uma fractura: a inexorável diferença entre os sexos” (2001, p. 44). Tem razão Freitas (1968, p. 62), pois “[h]avia sangue – um sangue corruptor”. Por outro lado, dá-se um ritual iniciático no ato de o menino meter “o pano manchado de sangue debaixo da camisa, contra a sua própria carne”, pois a “inexorável diferença entre os sexos” permite uma masculinidade que traz para si o “sangue menstrual”, o

[18] Considero curiosíssima a semelhança entre esta passagem e um fragmento de “Canção em quatro sonetos” (2004, p. 248), cujos grifos serão meus: “Uma *criança* de *sorriso* cru/ vive em mim sem dar um passo, amando/ *respirar* em sua *roupa* o cheiro/ do *sangue maternal*”. “maternal”, a propósito, rima com “menstrual”, e os dois vocábulos possuem notável semelhança sonora para além da própria rima. Acho que os grifos eximem-me de comentar detidamente a semelhança a que me referi.

"sangue corruptor", quiçá, da própria masculinidade. Assim, mais uma vez o que é masculino se feminiza, num processo mesmo de iniciação, e a personagem pode apresentar "o princípio de um sorriso", um dado feliz que possui muito de *principial*, introdutório, celebrante da natureza do feminino que passa a se encontrar com ("contra") a "própria carne" do masculino.

O encerramento da parte "V" de "Fonte", de *A colher na boca* (1981, p. 70), na versão que figura nas edições da *Poesia toda* anteriores à de 1996, é sagrador da natureza:

> e em seu signo se embebem – até que o tempo os faz
> violentos,
> sagrados,
> impalpáveis.

Se a natureza é sagrada e o canto é o trabalho poético (este será um dos motes do capítulo 4), recordo-me do Stravinsky de *A sagração da primavera*, obra que tem semelhança temática com a abordagem herbertiana de natureza. Como é impossível, num texto, reproduzir a música, resigno-me ao comentário da música, e que seja isto um convite. O movimento de *A sagração da primavera* que mais remete à obra herbertiana é "Adoração da terra", e Serge Berthoumieux[19] assim o comenta:

> Uma "Introdução" lenta abre caminho a duas melopéias de apelos, uma meditativa, a outra mais rápida. Já aqui o ritmo começa a impor-se; impulsos subtis, acariciadores, passam através de todos os desenhos orquestrais; poder-se-iam escrever páginas inteiras sobre esta sequência, de tal forma o espírito é absorvido pelos dados da linguagem e da forma, conduzidos com uma segurança soberana e com uma firmeza peremptória. "Os augures da primavera" e a "Dança das adolescentes": Um Staccato admiravelmente construído anuncia-nos que o dia está a nascer.

A "sagração" com que Stravinsky carrega a natureza primaveril, portanto deslumbrante, está no próprio substantivo "sagrados", relacionado à natureza de "Fonte". O "impalpáveis" do poema pode-se dizer das notas musicais, incapazes de serem palpadas, retidas, seqüestradas. A música e o poema são possuidores de "forma", com as peculiaridades que fazem de ambas as linguagens, arte. E inclui-se na música de Stravinsky uma presença que também marca "A Menstruação, quando na cidade passava", as adolescentes, presentes,

[19]http://64.233.169.104/search?q=cache:Gd4PVajtv8J:ocanto.esenviseu.net/destaque/strvnsk2.htm+%22o+ritmo+come%C3%A7a+a+impor-se%22&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br.

no poema, nas raparigas, seres que se encontram no princípio da possibilidade geradora e, ao mesmo tempo, na plenitude da descoberta erótica. São exatamente as adolescentes que celebram a terra pela dança, e são as "raparigas" que, por seu sangue menstrual, possibilitam a fecundidade da terra. Adolescentes em movimento dançarino é justamente o que aparece em *Flash* (2004, p. 390): "Adolescentes repentinos, não sabem, apenas o tormento de um excesso/ giratório (...)/ (...)/ Oprime-os para dentro um clarão dançante". Deste modo, a dança ritual e a menstruação constroem um universo afim ao que permitiu a Stravinsky *A Sagração da primavera*.

Se ando pela terra em estado primaveril, devo voltar ao *Húmus* (2004, p. 226-227) herbertiano, pois uma de suas estrofes patenteia a capacidade que a árvore tem de ressuscitar:

> – Nas tardes estonteadas encontrei
> uma árvore de pé, do tamanho
> de um prédio. As árvores
> atravessam o inverno, ressuscitam.
> São as primaveras sucessivas, delicadas, as primaveras
> frenéticas. As primeiras primaveras.
> Primaveras que atingem o auge nos mortos.

Ressuscitando dos invernos, as árvores simbolizam a primavera, tempo de florescimento da natureza, "tempo da menstruação". As "primaveras" de *Húmus* são "frenéticas", e ampliam, metonimicamente, sua excitação à árvore. Suspeito de que, como as raparigas do poema anterior, a árvore ri "no ar" que acessa, já que tem "o tamanho/ de um prédio". No entanto, é possível que não haja raízes de figueira, de macieira ou de qualquer outra árvore sob a terra, e sim algo que nada gera. Se assim, o inferno, em seu pior sentido: "E então desci aos infernos do metropolitano. Não vi qualquer flor nas câmaras subterrâneas. Apenas rostos delirantes, nenhuma lira, nenhum esforço para alcançar a sageza. Havia o tumulto dos comboios, e a entrada e saída deste povo desamado".

Este fragmento de "Exercício corporal", de *Retrato em movimento* (1981, p. 460), revela que a sageza provém da terra, e em um metropolitano não há mais a terra-mãe; há a profanação e um inferno sem rastro da passagem da lira de Orfeu (figura a ser mais bem

estudada no capítulo 4), nem do amor com que Eurídice foi contemplada, já que o povo ali é "desamado". Sem flor e sem afeto, as "câmaras subterrâneas" só guardam um tumulto tolo, infeliz. Ali não há a sabedoria da árvore, que penetra na terra e alcança o ar. O "apego à terra" do poema de Ana Hatherly, mais que nunca, conversa agora com a poética de Herberto Helder, poeta capaz de uma expressão como "paz da terra", de "Fonte" (2004, p. 45). A cidade é o que mais se distancia da terra, portanto da mãe, portanto da lira. A *katabasis* herbertiana que tem lugar no ambiente urbano só pode conduzir ao pior dos infernos, não a infernais maravilhas a que me referirei em "A canção".

Retorno à idéia de criança na poética herbertiana a fim de vê-la por outro prisma. Se a mãe é o primórdio, sua geração produzirá o filho, a criança que, para ser sagrada como a primavera de Stravinsky, recebe a benção do sangue no já citado "A Menstruação quando na cidade passava" (2004, p. 198):

> (...) E as admiráveis
> raparigas cantavam a sua canção, como
> uma palavra antiga escorrendo
> numa página pela neve,
> coroada de figos. E no fogo as crianças
> eram tocadas pelo tempo da menstruação. [20]

A criança, além de ser indelevelmente ligada à mãe, é o ser que menos respeita as convenções sociais, é o que se mostra mais livre para afastar-se dos códigos-algema das regras de convivência que Freud aponta como decisivas para o mal-estar na civilização (ou na cultura: a criança, por sua pouca vivência, não teve ainda tempo de ser *cultivée*). O reinado do princípio do prazer, na criança, afastando-a de tudo o que o princípio de realidade oprime, aproxima-a de uma liberdade que certa poesia quer ver resgatada; segundo Maria Estela Guedes (1979, p. 22), o "poeta revela-se de facto um primitivo, homem bárbaro caçado por poderes cuja identidade ignora, criança cheia do seu próprio encantamento. Entrega-se à

[20] Na *Poesia toda* de 1973, o fragmento (1973, p. 23) apresenta uma diferença importante: "E as admiráveis/ raparigas cantavam a sua canção, como um endecassílabo antigo escorrendo/ numa página pela neve,/ coroado de figos". Sai, nas edições seguintes da *Poesia toda*, o "endecassílabo", que dá lugar, simplesmente, à "palavra". Assim, sai *uma* maneira de se fazer poesia e entra uma metonímia bastante mais abrangente do fazer poético.

felicidade excessiva". A parte "VI" da "Elegia múltipla" (2004, p. 70-71) associa crianças à loucura mesma:

> As crianças enlouquecem em coisas de poesia.
> Escutai um instante como ficam presas
> no alto desse grito, como a eternidade as acolhe
> enquanto gritam e gritam.
> (...)
> – E nada mais somos do que o Poema onde as crianças
> se distanciam loucamente.
> Loucamente.

O poema, dada sua potencial "felicidade excessiva", é "bem mais forte que uma boa dose de LSD", como consta em "*(serpente)*" (1995, p. 124), texto já citado. No mundo da poesia as "crianças" poetizam-se, ou seja, "enlouquecem", e "gritam" o que a cultura consegue calar no adulto, tomado pelos interditos e pela secularização. O pedido para que se escute o acolhimento da "eternidade" é também um grito pela re-humanização, pela efetiva transformação do homem no sonhado maiúsculo "Poema" onde as "crianças" possam se distanciar, "loucamente", do inóspito mundo da cultura e da sanidade. Pessoa, disse eu em "A magia", aparecerá pouco aqui; já apareceu neste capítulo, com Ricardo Reis, e reaparece agora, pela voz de Bernardo Soares (2002, p. 423), que diz da criança de modo afim ao desta perspectiva herbertiana: "A arte da criança é a de irrealizar (...). Que eu seja volvido criança e o fique sempre, sem que importem os valores que os homens dão às coisas nem as relações que os homens estabelecem entre elas. (...) Ó divina e absurda intuição infantil! (...)". A "intuição infantil" é o que permite à criança herbertiana enlouquecer em "*coisas de poesia*", pois seus "valores" nada têm que ver com os "que os homens dão às coisas", nem com "as relações que os homens estabelecem entre elas", "relações" fundadas em princípios que não interessam às "crianças". Em certa medida, volver-se criança é o que faz o sujeito herbertiano, em cujo dentro ("vive em mim") reside uma "criança de sorriso cru", distante, pois dos "valores" adultos.

Retomo a reflexão nietzscheana acerca de Heráclito e de seu olhar de "deus *contuitivo*". O filósofo alemão (2000, p. 258) afirma que o olho semelhante ao do "deus

contemplativo" não vê "injustiça no mundo que se derrama em torno dele". Nietzsche (2000, p. 259) estabelece uma analogia entre este tipo de pensamento e o comportamento infantil:

> Transformando-se em água e terra, faz, como uma criança, montes de areia à borda do mar, faz e desmantela; de tempo em tempo começa o jogo de novo. Um instante de saciedade: depois a necessidade o assalta de novo, como a necessidade força o artista a criar. Não é o ânimo criminoso, mas o impulso lúdico, que, sempre despertando de novo, chama à vida outros mundos.

A "felicidade excessiva" apontada por Maria Estela Guedes se parece com a nietzscheana brincadeira "à borda do mar". Ao aproximar criança e artista, e artista e filósofo, Nietzsche mostra-se um crente da *necessidade*, no sentido grego de inevitabilidade, urgência, demanda do próprio mundo. É ela quem criará o "impulso lúdico" da criança, e também toda criação filosófica e artística. O fragmento de *A Filosofia na época trágica dos gregos* enceta-me outra leitura da violência herbertiana, que não obsta, claro está, as demais: a violência, ou o "ânimo criminoso" (a partir da Nietzsche, afasto-me um bocado de Nietzsche), é resultado da *necessidade*, do vir-a-ser, do desmantelamento dos "montes de areia" que, num outro momento, voltarão a ser erguidos. É um contínuo fazer e desfazer que compõe o mundo, e a violência é um modo de se praticar a mesma *necessidade*.

A parte "VI" de "Artes e ofícios", de *Retrato em movimento*, guarda pelo menos duas maneiras emblemáticas de predicar a figura da criança (1981, p. 398-399): "Crianças são as letras antigas com que se escreve a única palavra verdadeiramente viva" e "crianças são o instante onde as liras e os dedos são uma única rosa". Se "as letras" são "antigas", são da ordem do imemorial, do arcaico e, portanto, afins a um mundo magicizado e primitivo, não contaminado pela civilização. Se logram fundir, a partir da imagem-síntese da "rosa", "as liras e os dedos", as crianças fazem de si mesmas instrumentos da prática artística. Assim, seus próprios dedos guardam – do mesmo modo que os "cinco dedos" da "devagarosa mulher" de *Do mundo*, e os também "cinco dedos" dos "amigos" de "Aos amigos" – a música de Orfeu, que será vista no capítulo 4, e a quintessência, que se verá no capítulo 5.

A integração entre mãe e filho aparece em alguns poemas de Herberto Helder, dentre os quais “A bicicleta pela lua dentro – mãe, mãe –”, de *A máquina lírica* (2004, p. 192):

> A bicicleta pela lua dentro – mãe, mãe –
> ouvi dizer toda a neve.
> (...)
> Que hei-de fazer senão sonhar
> ao contrário, quando novembro empunha –
> mãe, mãe – as telhas dos seus frutos?
> (...)
>
> A neve sobre os frutos – filho, filho.
> Janeiro com outono sonha então.

A criança é ser cantante, livre e sagrado também no verso de “Artes e ofícios” há pouco citado: “crianças são o instante onde as liras e os dedos são uma única rosa”. Há uma busca pelo movimento que se encaminhe de fora para dentro, como uma volta ao útero, espaço que permite a mãe e filho serem como um só. Isto permite uma relação que tenha incestuosa ambiência, pois o erotismo não costuma ausentar-se do amor herbertiano: “Tu és a mulher profundamente visitada”, lê-se, numa sutil transgressão bíblica, em *Os selos* (2004, p. 491), e esta mulher, que também é, ao menos potencialmente, mãe, não é “visitada” apenas porque recorrentemente referida, mas também porque seu corpo amante recebe a profunda, portanto ocupante do vaginal “buraco da carne” (HELDER, 2004, p. 354) feminina, visita do homem.

Filho da terra que é, alimentado pela enorme teta materno-telúrica, o homem pode repenetrar a mesma terra quando morre, ou seja, quando ama, já que “a direcção da morte/ é a mesma do amor”– sintagma de “Bicicleta” (2004, p. 244), cujo título, não casualmente, é o primeiro vocábulo do poema de *A máquina lírica* recém-citado. Portanto, o filho pode repenetrar na mãe, re-prová-la como a uma fruta, em busca do cordão que perdeu ao nascer. Ao nomear a mãe como num chamado, “– mãe, mãe –”, o eu lírico do poema assume efetivamente o lugar do filho, da criança (o que se anuncia na parte “II” de *Do mundo*, quando o sujeito, “longe como a água nos sonhos”, retorna à, nas palavras de Bachelard, “vida infantil primitiva”), e assim acaba por ocupar o mesmo lugar que, segundo Nietzsche, corresponde ao

do filósofo poeta. Esta infantilização é explicitada num verso da parte “VI” de *Lugar* (2004, p. 153): “Tenho uma criança profunda em todos os lugares”; se “profunda”, a criança está dentro, “em todos os lugares” de *dentro* do sujeito poético: “Uma criança de sorriso cru/ vive em mim (...)”, como se lê na “Canção em quatro sonetos”.

Ao ser infante, in-fans, o próprio locutor do poema assume sua incapacidade voluntária de dizer, e aproxima-se do desejo de Morio Suda. A diferença entre os dois reside no fato de que, se o segundo, mergulhado que está no pior da vida banal, é impedido de morrer, ou seja, calar, o primeiro logra ao menos a incansável e trágica busca pelo silêncio – “centro da frase”, nascedouro da poesia –, “que se não exprime fatalmente pela ausência do dizer”, como afirmou Herberto em fragmento já citado. Efetua-se a busca porque da mãe o filho herda a inocência, ou seja, a capacidade de ignorar e, portanto, não falar, ser in-fans, infante; lê-se em *Apresentação do rosto* (1968, p. 100): “E a mulher escreve no pergaminho: minha é a inocência. E o filho recebe o legado – deita-se para dormir com ele, encosta-o ao coração, essa palavra de inocência que circula na circulação do sangue dele, o filho adormecido”. Com este “legado”, dele, do “filho”, passa também a ser a “inocência”, pois ela passará a fazer parte, nele, do que há de mais vital, a “circulação do” seu “sangue”. Em *Os selos* (2004, p. 477), a inocência também é do sujeito feito in-fans:

> Meti na boca um punhado de diamantes – e
> respirei com toda a força. E tremi ao ver como eu era inocente, assim
> com dedos e língua calcinados; e
> levando a mão à boca entoei a canção inteira das onomatopeias;
> era a guerra. Como se caça uma fêmea com tanto sangue entre as ancas?
> A ouro rude. Boca na boca
> enchê-la de diamantes. (...)

“[I]nocente” é o filho em função do legado materno. Portanto, aquele que tem “dedos e língua calcinados”, além de ter seus órgãos da escrita feitos fogo, portanto cinzas, não fala. Considero incontornável perceber que cinzas são possíveis conseqüências da morte, já que cadáveres podem ser cremados, “calcinados”. Assim, com a língua morta, está perdida a capacidade de fala, mas quem mata esta língua é uma pedra preciosa abrasiva, o que permite o

canto ígneo e a aquisição da animalidade: “Transforma-se o amador” (HELDER, 2003, p. 13) em animal, pois “caça” a “fêmea”, mulher em estado também animal, que tem “tanto sangue entre as ancas”. Os dedos e a língua “calcinados” fazem-me pensar na mitológica ave Fênix, um animal que, a partir de suas próprias cinzas, renascia para nova vida. Assim sendo, a língua, se morre, renasce cantante, e faz de sua própria calcinação um belo pré-texto para a fundação de um canto pleno de amor e vitalismo.

A presença da interrogação sugere certo desconhecimento, por parte do humano canto, acerca da atitude viril do animal caçador, e a resposta, “[b]oca na boca/ enchê-la de diamantes”, revela o quanto de fusão humano-animal é praticada. Do animal herda-se a “caça”, a rudeza que será, claro, da ordem da “exuberância sexual” referida por Bataille (1980, p. 141), e esta rudeza, este poder, terá uma carga violenta e, conseqüentemente, um bocado criminosa: “É forçoso restaurar a conversa íntima e inspirada da inocência com o crime”, diz Herberto Helder (2005, p. 115) no já citado texto sem título publicado em 2005. O humano “inocente”, poetizado, primitivo e criminoso, com língua calcinada por pedras preciosas, adquire a possibilidade de entoar “a canção inteira das onomatopeias”, canção que não se utiliza de palavras desgastadas pelo uso, mas de sons naturais, animais, pré-lingüísticos até.

“[E]ra a guerra”, pois, e não apenas contra a linguagem comum; a violência erótica primitiva unirá o cantor animal in-fans à “fêmea” sanguínea que, decerto, emprestará seu sangue à “circulação do sangue dele”, do trêmulo sujeito poético. Tremeu (“tremi”) o sujeito, a propósito, não apenas pelo pré-gozo sugerido pela “fêmea” que surgirá na estrofe; há também medo, pois o “contacto entre o sujeito lírico e os animais”, a animalidade que o próprio sujeito logra, “é violento; desabituado de lidar com excessos ele sente terror”, nas palavras de João Amadeu C. da Silva (2000, p. 57). De fato, “a dança” que se dará entre o cantor animal e a “fêmea” “faz parte do medo” (HELDER, 2004, p. 278), pois tem como

componente decisivo a beleza e, como afirmou Bataille em fragmento já citado, “quanto maior a beleza, maior a mancha” (1980, p. 49). De modo análogo, “quanto maior” a fusão erótica (semelhante, sem dúvida, ao beijo “boca a boca” entre eu lírico e “leão” em *Flash*), maior o medo: “O horror (...) reside no limite mesmo do que a beleza vem a descortinar: o sexo”, de acordo com Lúcia Castello Branco (2000, p. 95).

Se recordo que mulher e mãe são agudamente similares na poesia herbertiana, há um caráter materno na “fêmea” cuja boca, em *Os selos*, será enchida de “diamantes” – ressalto que ambas as bocas, do sujeito e da “fêmea”, são enchidas, já que a situação é de “[b]oca na boca”. Em *Apresentação do rosto* (1968, p. 99), é assumido um desejo de integração: “O papel monumental pertence à mulher – é sempre assim, sempre. Possui a grandeza do destino, ela – é a terra, a sua cegueira superior, a clarividência.”. Logo, unir-se à mulher, detentora do “papel monumental”, é unir-se à terra, já que ambas são elementos afins e, no limite, o mesmo. Se a mulher pode ser terra é porque ambas, mulher e terra, são mãe, exatamente com quem o sujeito se unirá. Unido à mãe, ele se assumirá como filho, como criança, e um encontro com a criança mítica que percorre esta poética será sugerido:

> Mas é tão belo uma criança ainda enevoada,
> uma criança que ascende como uma
> grande música
> desta rede de ossos, deste espinho do sexo,
> da confusa pungência, escuta: da pungente
> confusão
> de um homem restrito com a sua vida tão lenta. (HELDER, 2004, p. 93)

“[A]scende” desde dentro a criança que “tem boca” (HELDER, 2004, p. 92) “como uma/ grande música”, e a criança será, conseqüentemente, não-falante porque cantora. “[A]inda enevoada” é uma criança que se mantém unida a sua mãe, à obscuridade do útero. “[O] legado” da mãe pode, desse modo, ser herdado pelo “homem restrito”, adulto, dada a permanência da criança dentro dele, dentro “desta rede de osso, deste espinho do sexo” (o que aponta para a sexualização até mesmo do que há de infantil no eu lírico), “da pungente/ confusão”. Com-fundem-se o adulto e a criança que nele, portanto também em uma mãe

suposta, mora: é apenas de uma vida *adulta*, já que capaz de poemas sexualizados e feminizados desde a masculinidade assumida, que a criança herbertiana pode advir, auxiliando, claro está, o processo mesmo de feminização do sujeito.

Por tudo isso, a criança da poesia herbertiana é especial: "Essa criança tem boca", e canta na recém-citada parte "VII" de "As musas cegas"; "Uma criança de sorriso cru/ vive em mim sem dar um passo (...)", lê-se na "Canção em quatro sonetos" – e a criança é cruel violenta como a gramática herbertiana; "(...) A mãe e a criança demoníaca/ estavam sentadas na pedra vermelha" aparece em *Última ciência* (2004, p. 432), e, numa pedra acentuadamente filosofal, que será detidamente vista em "O ouro", à "mãe" filia-se "a criança demoníaca", a criança genial, portanto da ordem do poético; "sim: memória da criança da terra andando/ entre as cores primitivas" figura em *Do mundo* (2004, p. 522), e aqui a criança é telúrica como a própria idéia de mãe. Mais exemplos não faltariam, mas os citados são suficientes para que se perceba a especialidade da criança na lírica de Herberto Helder, o que fica definitivamente explicitado por alguns versos de *Última ciência* (2004, p. 432):

> As crianças que há no mundo, vindas de lunações de objectos
> potentes, fechados,
> pulsando,
> suspensas pela alumiação que as toma braço a braço;
> que têm a despontar nas costas
> um astro de basalto do seu tamanho.

As crianças "de cabeça habituada aos meteoros" (HELDER, 2004, p. 434) são as que "há no mundo" lunar e astral que interessa à poética herbertiana, um "mundo" voltaico e pulsante como o sangue que as mesmas crianças, "alumiadas" por excelência poética, herdam dos "objectos/ potentes, fechados". No que tange ao afastamento infantil dos ditames da cultura, mais uma vez posso aproximar William Blake a Herberto Helder; segundo Paulo Vizioli, o "amor" de Blake "à infância (...) deriva substancialmente de sua visão da criança como um ser que a sociedade ainda não teve tempo de corromper" (1993, p. 10). A

"inocência" herdada pela criança em *Apresentação do rosto* (1968, p. 100) pode ser relacionada à "Alegria infantil" de "Canções da inocência":

> "Não tenho nome,
> Tenho apenas dois dias."
> Que nome então irei dar-te?
> "Eu sou feliz,
> Já isso o diz."
> Seja alegria a tua parte! (1993, p. 43)

Conhece a alegria a criança de Blake, mas não formula conhecimento algum além de seu próprio estado de "felicidade excessiva". Assim sendo, é in-fans o infante de "two days old" (BLAKE, 1993, p. 42) que, no poema, cria, do mesmo modo que a criança da "Canção em quatro sonetos" (2004, p. 299) "não sofre e apenas sente/ a máquina" excessivamente alegre "que é". É a criança, ao dizer "Eu sou feliz", que dará ao poema blakeano sua alegria, pois ele passa a ter "uma criança profunda em todos os lugares", herdando dela – que, numa mirada minha herberto-mutatória, tê-la-á herdado de sua mãe – a inocência que nomeia o próprio livro de Blake, *Songs of innocence*.

Alguns dos versos de Herberto Helder que mais ilustram a relação mãe e filho estão na parte "II" de "Fonte" (2004, p. 48):

> As mães são as mais altas coisas
> que os filhos criam, porque se colocam
> na combustão dos filhos (...)

A "combustão", pela presença do elemento fogo, permite "o cordão que liga o corpo à criança". Filho e mãe, portanto, podem unir-se, e mutuamente criar-se. O que permite que a mãe seja a criação de seu filho é o desejo, pois as mães criadas, "as mais altas coisas que os filhos criam", são resultado de um movimento da ordem do erótico: "Verificamos então que há passagens de cada coisa ao seu contrário e que elas decorrem do desejo, que, não sendo um movimento de negação, dá lugar à **compassibilidade dos opostos"**, volta Silvina a dizer. Heráclito mais uma vez pode surgir a partir de Herberto; afirmou Diógenes de Laércio (apud BORNHEIM, 2001, p. 44) acerca do pensador de Éfeso: "Entre os contrários, a luta que leva à formação do mundo, chama-se guerra e desentendimento; e a combustão, chama-se

concórdia e paz". As mães, portanto, ao se porem, eroticamente, na "combustão dos filhos", produzem "concórdia e paz".

Ligado a uma outra maternidade segue o filho, agora na parte "I" de *Do mundo* (2004, p. 520-521):

> E aparece a criança;
> mostra o braço: a água iluminada no ar, o braço
> ceifando a água
> – tudo tão do perigo da leveza, tão dos elementos
> meteorológicos, instáveis,
> que só agora a escrita o fixa e fecha
> dentro das massas maternais ligadas
> no profundo das trevas.

A "criança" está "dentro das massas maternais": o caos, as "trevas", a anterioridade mítica, enfim, é algo materno. A reiterada "água", memória infantil e maternal, é trabalhada pelo "braço" da "criança", ser capaz de movimento e de "leveza". Mas o que liga à criança a sua ambiência materna é "a escrita", capaz de fixá-la e, assim, dar-lhe forma, do mesmo modo que é a própria forma da criança, a partir de seu metonímico "braço", a anunciadora de que ela "aparece". A "escrita", portanto, além de dar forma à "criança", inventando-a, põe-na em direta relação com as "trevas", com o antigo, com aquilo que existe (no presente do indicativo do poema) antes da ordem. A ambiência, logo, deve ser instável, fluida como a água em inconcessivo estado líquido, elementar, uterino.

A irmandade da qual Herberto Helder faz parte ganha mais um partícipe em Possidónio Cachapa, pelo menos no que diz respeito ao tema da vinculação entre mãe e filho. No romance *A Materna doçura*, um dos principais personagens é Sacha G., apresentado logo no primeiro parágrafo (1998, p. 11):

> Sacha G. não chegou a rei da pornografia aos vinte anos, como se costuma dizer. Pelo contrário: tinha mais de trinta, um casamento arruinado e muitas dívidas, quando teve a ideia de se dedicar à Pornografia Maternal.
> (...)
> Logo, quando lhe apareceu essa ideia de filmar homens, a rodar nus, à volta do corpo lânguido e acolhedor das mães, não viu nisso nada de estranho (...). Pareceu-lhe a consagração do mais interdito dos interditos ou, se preferirem, a mais natural das coisas proibidas.

Nada há de pejorativo, aqui, na expressão “pornografia”. Se o étimo de *pórnos* aponta para algo como “depravado”, pode ser lido também como aquele, ou aquilo, que se torceu ou corrompeu. E *grafia* é escrita, seja sobre papéis em branco, seja em imagens na tela, como no caso de Sacha G. A personagem de *A materna doçura*, portanto, realiza uma combustão semelhante à herbertiana ao enaltecer o interdito e ver, na possibilidade de interpenetração entre mão e filho, “a mais natural das coisas proibidas”, o mais natural dos percursos, dos *inter*cursos. O fato de as personagens de Sacha G. serem sempre homens feitos, e não crianças, revela a perenidade da condição de filho, pelo menos no caso de quem se mantenha in-fans, seja qual for a idade. Conjecturo um paralelo entre dois dos contos de *Os passos em volta* aqui citados: a presença das “putas” em “Vida e obra de um poeta” lembra “Duas pessoas”, em que um dos narradores é uma prostituta. Se “as putas de Pigalle” (HELDER, 1997a, p. 150) são as mães do homem, aquela com quem ele realiza a união sexual em “Duas pessoas” também o será. Mais uma vez mãe e mulher fundem-se, e fica evidenciado que “a combustão dos filhos” de “Fonte” é, com efeito, uma ardência que se origina do desejo erótico.

3.5 A CIÊNCIA DOS NOMES-FILHOS E O SEXO BENFAZEJO

A maternidade pode gerar, também, nomes que são eles mesmos filhos e, por conseguinte, criadores. Como a parte “II” de “Fonte”, de *A colher na boca*, diz, “as mães são as mais altas coisas que os filhos criam”. Como criaturas-criadoras, portanto, os nomes-filhos, capazes da criação da própria mãe, tornam-se possibilidade de vida:

> Alguns nomes são filhos vivos alguns ensinos de memória e dor
> – a sua carne despedaçada, o sangue encharca os filhos vivos.
> (...)
> (...) São químicos, suados, astrofísicos, dão uma luz primeira
> em cima das coisas, têm
> um peso. A sua
> gramática bárbara. Devoram-me enquanto morro.

O “sangue”, encharcador dos “filhos vivos” que são “Alguns nomes” em *Os selos, outros, últimos* (2004, p. 503), é uma transmissão de vida, da mãe-autor aos nomes-filhos, ao modo da menstruação abençoada de “A Menstruação quando na cidade passava”. A “gramática” destes filhos, destes nomes, é “bárbara”, a um tempo bela e incivilizada, “abrasada” como a “gramática” de *Do mundo*, e resulta de uma combinação de primitivismo (“luz primeira”), alguma ciência, no sentido de prática também reveladora (“químicos”), uma já comentada origem estelar (“astrofísicos”), e erotismo, parto e labor (“suados”). Quanto ao primitivismo, cabe-me ir a *Última ciência* (2004, p. 449) e detectar, ali, mais uma presença arcaica:

> jarro de vidro cheio de leite, o sal. Estes
> elementos arcaicos – e as mulheres
> sombrias
> cantando. (...)

Os “elementos arcaicos” dizem de natureza (“sal”), de maternidade (“leite”), e de uma forma básica, primordial, a do “jarro”, forma paradigmática, um dos “pulmões do mundo” de *Os selos, outros, últimos* (2004, p. 506). Vejo no próprio “jarro de vidro cheio de leite” uma sugestão da figura da mãe, ela própria, quando em situação aleitadora, uma espécie de “jarro” “cheio de leite”. “[M]ulheres” também são naturais e maternas, além de motivarem o próprio poema, signo que são da feminilidade que a própria escrita encerra. Elas, “sombrias”, obscuras, cantam, realizam a poesia que, como se lerá em “A canção”, é também canção.

Quanto à ciência, reporto-me ao texto herbertiano que tem este nome já no título (2004, p. 434- 435), e vejo ali um exemplo do quanto a poética de Herberto Helder é autobibliográfica:

> Quando alguém escreve, arde o papel por onde
> passa a imagem. E na criança assim escrita dentro
> de um saco radioso, a noite contempla-se
> a si própria. Trabalha-se nas partes
> doces e ocultas
> da morte, engrandecendo a mão voltaica
> que a escreve em nome – essa última ciência:
> unânime,
> fundamental,

áurea

A ardência dos nomes no papel, se o fragmento supracitado é posto em perspectiva ao da página 503 de *Ou o poema contínuo*, é o próprio parto, fruto da mão-mãe "voltaica", elétrica porque resultado de uma combinação química. A ciência, que em *Os selos, outros, últimos* caracteriza os nomes-filhos, é a química "voltaica", é a "criança assim escrita dentro/ de um saco radioso", de um útero (mais uma vez a dentridade herbertiana) iluminado e logo morto: "Devoram-me", à mãe-autor, enquanto ele-ela morre, e o trabalho dos nomes-filhos dá-se justamente "nas partes/ doces e ocultas/ da morte". A ciência será uma das características do texto poético se ela for "última", definitiva, ao mesmo tempo em que não deixa de ser "fundamental", logo primeira: está feito o círculo de vida, morte, ressurreição e nova vida. Lindeza Diogo (1990, p. 27) comenta a presença da morte, nomeada no poema, na relação mãe-filho: "O filho, como um falo submerso e em animação suspensa, surge-nos também embrionário e/ou aderindo ao que na mãe é o *morto*". Esta aderência verifica-se, no caso dos dois poemas, na própria morte e conseqüente ressurreição, via os nomes-filhos, da mãe, que, no texto de *Os selos, outros, últimos*, é o próprio eu lírico, a própria primeira pessoa. Mas não quero contornar a herança prometeica: "Quando alguém escreve, arde o papel": o gesto técnico da escrita, já que o fogo está na mão, leva o mesmo fogo, dado ao homem por Prometeu, a arder "o papel", a fazer do lugar da escrita um lugar de ardência, lugar resultante do engenho.

Agora de forma mais ampla, trago a leitura lacaniana de Lúcia Castello Branco (2000, p. 95-96) acerca de *Contos do mal errante*, de Maria Gabriela Llansol:

> O horror (...) reside no limite mesmo do que a beleza vem a descortinar: o sexo. Ou, melhor dizendo, a "inexistência da relação sexual", como tão bem formulou Lacan, em um de seus mais célebres aforismos. Afirmando, na direção de Lacan, que "não há relação sexual" – que, entre os seres falantes, não há complementaridade, não há simetria – mas apostando, radicalmente, na possibilidade de um *amor ímpar*, este livro realiza, cabalmente, a formulação lacaniana de que "fazer o amor é poesia". E assim faz a poesia. E assim faz o amor.

A poesia é “fazer o amor”, logo “arde o papel” pela “criança assim escrita”, e a mãe renasce pelo amor, pelos nomes-filhos. Sendo inexistente “a relação sexual” entre “seres falantes”, o filho (evidentemente in-fans) adere, como afirmou Diogo, “ao que na mãe é *morto*”, e o falo é “submerso”. Como a literatura de Llansol, a poesia de Herberto Helder “realiza, cabalmente, a formulação lacaniana de que ‘fazer o amor é poesia’”, pois a estrofe de *Última ciência* citada logo acima se inicia por “[q]uando alguém escreve”, e diz, justamente, do amor, do erotismo, da relação sexual. E o amor herbertiano, sempre erótico, poderá ser simbolizado, também, pela já vista figura do animal, ser que tem, ao mesmo tempo, no corpo que é matéria e símbolo, “[c]arne/ violenta” (HELDER, 2004, p. 480) e *anima*:

> Amor, se a porta se abrisse no bosque e entrasse o leopardo
> entoando o poema da criação, se a cantaria de ouro se fendesse
> no escuro. (...)
> (...)
> Vê-los entre mim e ela, esses vestidos pulmonares
> vê-los
> de alento em alento, vê-la prodigiosamente
> deslocar-se
> tocada pelo bafo dos vestidos. (...)

A subversão da criação como contada pelo discurso do cristianismo é uma das forças de *Os selos* (2004, p. 474-475). A “criação” como “poema” e a presença de uma figura no feminino sugere que a nova “criação” dá-se entre o elemento masculino e o feminino. “[N]o escuro” poder-se-ia fender a “cantaria de ouro”, a pedra que , fendida, insinua a vagina, lugar feminino da prática sexual. O “leopardo” comparece com sua carne e sua simbologia libertária para compor o elemento capaz de provocar o “Amor”, portanto a mistura entre o homem e a mulher. Ela, neste “poema da criação”, surge “prodigiosamente”, como a concretização milagrosa do impossível ato sexual que “não há” senão no poema, criador como o próprio sexo. O “alento”, o pneuma, a respiração que unifica, ocorre duas vezes no fragmento citado, já que pertence a ambos os fazedores do sexo, e “o bafo dos vestidos” diz mais de corpo, aquilo que veste a *anima* animal do humano, do que de roupa, aquilo que veste o corpo. Assim, o subjuntivo de *Os selos*, apontamento da impossibilidade do sexo (“se a

porta se abrisse", se o canal feminino da prática erótica pudesse receber o poeta homem), pode concretizar-se, pois o próprio poema faz-se indicativo: "vê-los", "vê-la".

O sexo apresenta-se de modo explícito na terceira parte da já citada "Canção em quatro sonetos", de *Cinco canções lacunares* (2004, p. 250), poema que tem na rapariga, a exemplo de "A Menstruação, quando na cidade passava", sua figura forte:

> Às vezes, sobre um soneto voraz e abrupto, passa
>
> uma rapariga lenta que não sabe,
> e cuja graça se abaixa e movimenta na obscura
> pintura de um paraíso mortal.
> (...)
> (...) . E o soneto
> veloz abranda um pouco, e ela curva o corpo
> teatral – e o ânus sobe como uma flor animal.
> O meu pénis avança, (...)
> (...)
>
> – a aliança intrínseca de um pénis e um ânus.

Ao contrário do poema de *A máquina lírica*, no entanto, aqui existe apenas uma "rapariga", e a relação sexual, na medida de sua impossibilidade, faz-se. A forma do soneto é um bocado subvertida, pois há um tipo de mote que impede a organização canônica do primeiro quarteto, e um verso-fecho que faz o mesmo com o terceto final. O verso inicial, apesar de funcionar como um mote, já que introduz o tema e está afastado do demais do texto, cria um *enjambement*, incorporando-se ao todo do poema de modo fluido. O fecho, todavia, além de estar aparentemente separado da estrofe anterior, serve como resumo de todo o texto, algo que lembra um pouco a finda da lírica medieval. Assim sendo, se há uma transgressão da forma do soneto, ele é "voraz e abrupto".

A "Canção em quatro sonetos", porém, assume-se, pelo nome e pelos quatorze versos que contém, como um soneto, o que pode remeter a uma longa tradição da poesia de amor. É justamente o amor, acentuadamente erótico, que se realiza no texto de Herberto Helder, entre o eu lírico e a "rapariga". Ela "passa" "sobre" o texto, que será metonímia do corpo da escrita, e esta passagem fala também da hierarquia que se estabelecerá: a "rapariga" está "sobre" o

"soneto" (o que sugere, claro, que o corpo dela está sobre o do possuidor do "pénis", numa posição sexual sugerida pelo sintagma "o ânus sobe"), subjuga-o, e por isso torna-se seu tema. Ela, contudo, torna-se o tema, como num assalto, apenas na segunda estrofe, após o "soneto" ter sido apresentado como tal no primeiro verso.

E é da ignorância da "rapariga" que se constrói o desejo, pois se ela "não sabe", ou seja, ignora o poema e suas implicações, é porque sua aparição, imprevista de acordo com o primeiro verso, é sobretudo física, o que se pode deduzir de vocábulos que apontam para a corporeidade: ela, em "sua graça", benção física, "se abaixa e movimenta". "E o soneto/ veloz abranda um pouco" quando começa a ser feita a relação sexual, com a ereção que sucede a oferta do "ânus", uma "flor animal", portanto física e natural como naturais são maçãs e figos. O verso-fecho revela que, a par da impossibilidade da relação sexual, ela é "intrínseca", impossível enquanto inexorável. Aqui, é óbvio, não se trata de uma relação sexual vaginal, pois o ânus, lugar da entrada do "pénis", é também local de saída do corpo, e são sugeridas as fezes de "Poeta obscuro", sugestão, claro, daquilo que mora dentro. A rapariga anal da "Canção em quatro sonetos" já aparecera, mulher, no "Lugar último" de *Lugar* (2004, p. 160):

> Sei cantar com estrelas iradas.
> Há uma elevada mulher com flores
> na boca e no ânus.
> Contra mim, contra minha divagação.

A rapariga se "abaixa e movimenta", a "mulher" é "elevada". Ambas permitem, por suas ações corpóreas, a entrada do "pénis" do amador. A "elevada mulher" de "Lugar último" recebe este adjetivo, além do mais, porque se situa no *Lugar* mesmo das "estrelas iradas", ao alto, e, como elas, é parceira do sujeito, pois ele sabe "cantar com" as "estrelas" e, portanto, com a "mulher". Este fragmento contém, mais uma vez, a arte herbertiana do trabalho preposicional: o uso do "com" e do "contra" em "Lugar último" indica, no primeiro caso, a parceira referida e, no segundo, o encontro: a "elevada mulher" vem "contra" a "divagação" do sujeito, em-"contra" o próprio poema, em-"contra"-se dentro do poema.

Em *Cobra* (2004, p. 308), a propósito, surge uma espécie de definição do “ânus” nesta poética: “Rutila/ a flor do alimento, talhada: o ânus.”: ver-se-á, no capítulo 4, que “talhada” estará a “garganta” do leitor em “*(é uma dedicatória)*”, de *Photomaton & Vox* (1995, p. 7), pois marcada rumo à possibilidade de cantar. Agora, importa-me o talho anal de *Cobra* como indicação de uma ferida, signo de que o “ânus” foi penetrado: saem as fezes, entra o “pénis” do amador. E o “ânus” penetrado brilha, “rutila” como o ouro, pois passa a ser possibilidade de *máxima abrangência*, local de recepção e exclusão que é. Se tem um aspecto físico que lembra o da “flor”, o “ânus” será um “alimento”, pois possibilitará a saciação de duas fomes: a sexual, como já se viu, e a alimentar, pois o que sai do “ânus” permite a fertilização da terra que dará ao homem sua nutrição.

E o recém-citado *Lugar*, na parte “III” de “Lugar” (2004, p. 142), revela que o “ofício debruçado” é também “cantante”, mas de canto se compõe o próximo capítulo. O que vem ao caso agora é que este “ofício” tem como parceria confessa as “mulheres” a quem é dedicada a própria vida do sujeito:

> O pão de aveia, as maçãs no cesto,
> o vinho frio,
> ou a candeia sobre o silêncio.
> Ou a minha tarefa sobre o tempo.
> Ou o meu espírito sobre Deus.
> Digo: minha vida é para as mulheres vazias,
> as mulheres dos campos, os seres
> fundamentais
> que cantam de encontro aos sinistros
> muros de Deus.
> As mulheres de ofício cantante que a Deus mostram
> a boca e o ânus
> e a mão vermelha lavrada sobre o sexo.

Canta-se, de novo, com a mulher, neste caso pluralizada: “As mulheres de ofício cantante” representam aquilo que peculiariza o feminino. Forma-se um tipo de irmandade aqui, análoga à que é composta pelo próprio Herberto Helder e seus escolhidos irmãos poetas. Mais uma vez a terra, e alguns de seus produtos (“pão de aveia”, “maçãs”), encontra-se com o feminino, e encontra-se também com a luz, “a candeia” que ilumina o “silêncio”. Em

alternativa (“ou”) à luz e ao resultado da feminina terra, situa-se o trabalho sobre o tempo, em primeira pessoa: “a minha tarefa sobre o tempo” diz tanto da própria concepção de lidar com o tempo – que, na poesia de Herberto Helder, terá que ver com o cinema, aspecto a ser aprofundado em “A canção” –, como com a sazonalidade natural que permite o plantio e a colheita. Por isso, a “minha vida é para as mulheres vazias”, pois elas, além de serem ocas em seu útero, ou seja, prontas a receber novas vidas, são como o solo, necessitam do elemento masculino para que haja a fertilização.

Logo, a terra volta a confundir-se com a mulher. Acentua o caráter fertilizador do poema o “digo” que anuncia o verso da fertilização: se uma palavra criadora é o que se diz, as “mulheres vazias” estão perto de receber a fertilização. As “mulheres” “dos campos” serão, flagrantemente, “fundamentais” como o próprio campo, já que moram no natural, a terra, e acabam por se transformar naquilo que as cerca. Deus surge no poema como apontamento do incriado, fundador da realidade natural, culturalizada apenas pelo “apego à terra” visto no poema de Ana Hatherly, ou seja, pela habilidade quase que instintiva de se pôr “as maçãs no cesto”, recolhendo-as da terra e pondo-as prontas à comunhão com o corpo que poderá alimentar-se e, assim, sobreviver. Por outro lado, Deus está sob o sujeito poético, por sua vez também um fundador (“o meu espírito sobre Deus”), e acaba por ver “a boca e o ânus” das “mulheres de ofício cantante”. Elas se mostram a Ele numa espécie de convite – a exibição de dois de seus orifícios cantantemente oficiosos – a uma prática sexual o mais primitiva, pois, se Deus é Primeiro, Ele poderá fertilizá-las com a mais arcaica das cópulas.

E o eu lírico, que tem seu “espírito sobre” o de “Deus”, funde-se, a exemplo das mulheres, “como que” eroticamente à divindade, pois estar “sobre” remete aos corpos superpostos da relação sexual. O sujeito do poema também pode doar às “mulheres” sua vida, que neste momento equivale, em virtude da criação, à do próprio Deus. Como se verá mais adiante, a poética de Herberto Helder costumeiramente desafia o Deus culturalizado do

Ocidente, estabelecendo em relação ao que Ele tem de moral e idolatrado uma espécie de heresia, transgredindo diversos de Seus sentidos.

"Ou a minha tarefa sobre o tempo": na parte "III" de "Teoria sentada", também de *Lugar* (2004, p. 173), o trabalho com o tempo pode advir da própria idade:

> Idade que ainda canta com a boca
> dobrada. As semanas caminham para diante
> com um espírito dentro.
> Mergulham na sua solidão, e aparecem
> batendo contra a luz.
> É uma idade com sangue prendendo
> as folhas. Terrível. Mexendo
> no lugar do silêncio.
> Idade sem amor bloqueada pelo êxtase
> do tempo. Fria.
> Com a cor imensa de um símbolo.

"Idade", claro, tudo o que se viveu até o momento da escrita do texto em questão, todo o passado como caminho futuro, "para diante/ com um espírito" dentro, o "espírito" do próprio talento "doloroso e obscuro" que diz do destino em "Aos amigos". Se a solidão é condição da poesia ("a poesia é feita contra todos, e por um só"), a "idade com sangue prendendo/ as folhas" anuncia a inexorável morte, cada vez mais próxima, que faz com que a "idade" seja "[f]ria" como o futuro cadáver. Mas há a ambição, também, pela eternidade do fato poético, vivo nos poemas em "folhas", em papel, em matéria eterna por sua possibilidade de geração de outras. Quem prende "as folhas" é o "sangue", a própria vida em plenitude de "símbolo", de poeticidade, de feminilidade. É também *Lugar* que revela o sangue como advindo das mulheres, pois elas "alagam a inteligência do poema com o sangue menstrual" (2004, p. 142), o mesmo que batiza a terra e funda a primavera em "A menstruação quando na cidade passava".

E há também terra no "Terrível" de "Teoria sentada", pois *terr-* é o antepositivo que compõe os vocábulos originados de terra, e *-ível* indica o que é capaz de algo que mora semanticamente, claro, no componente anterior. "Terrível" é a "idade" de "Teoria sentada" porque convida a terra imortal na qual o futuro cadáver morará, com toda a mobilidade que já

se viu no *Húmus* de Herberto Helder. Ademais, o "côncavo de grandes árvores" que comparece à estória, contada em *Edoi elia doura* (1985, p. 7), do povo baobab, revela que, na "terra" "terrível", poderá ser gerado o "nome". Perpetua-se a poesia, enfim, inclusive porque a "terra" torna-se "terrível" pela palavra poética, cujo lugar de morada é o papel, resultado da madeira de árvores que moram, evidentemente, na terra. E "terrível" é "a noite" "para quem se despede/ do esquecimento", como se lê no já citado "Lugar", porque, com efeito, esta noite trará, anamnesicamente, a memória da terra, duradoura como a poesia que se escreverá e que morará, ambiciosa de eternidade que é, numa "terr-ível" folha de papel, num "terr-ível" resultado da própria terra.

A macieira surgiu, transformou-se em figueira e em mulher, e não se pôde dizer tudo, mesmo porque a ambição da totalidade quase nunca deixa de ser apenas ambição. A "canção", seguinte palavra-chave do leque que proponho, está por ser vista, e será. Por isso, é sedutor substituir as reticências entre parênteses duma citação nietzscheana feita dezenas de páginas atrás pelas próprias palavras do filósofo: escrevia Nietzsche (s/d, p. 38) da identificação com o Uno primordial, e ela se dá "em termos musicais, pelo que esta obra de arte foi com razão qualificada de repetição ou reprodução do mundo".

Antes de se concluírem a macieira e a terra, a palavra fica com o admirável poeta moçambicano Luis Carlos Patraquim, que jamais escondeu sua admiração pela poesia de Herberto Helder[21]. Patraquim (1991, p. 41) também vê na terra sua mulher e, além disso, vê nela também o lugar de origem de seu canto, a Ilha de Moçambique, que já esteve neste capítulo pela camoniana mão de Jorge de Sena. Aqui fica um brevíssimo registro:

> Ilha, corpo, mulher. Ilha, encantamento. Primeiro tema para cantar. Primeira aproximação para ver-te, na carne cansada da fortaleza ida, na rugosidade hirta do casario decrépito, a pensar memórias, escravos, coral e açafrão. Minha ilha/ vulva de fogo e pedra no Índico esquecida.

[21] Ao ser perguntado sobre suas referências poéticas, em uma entrevista a Michel Laban, Patraquim (In LABAN, 1998, p. 961) afirma: "Em termos de poesia portuguesa, António Ramos Rosa e Herberto Helder e algum Eugénio de Andrade (...)".

A ilha que é corpo e mulher, a "ilha/ vulva" e o "fogo", fazem-me pensar, imediatamente, na palavra herbertiana. Enfim, para que enseje "A Canção", cabe trazer um poema que canta a terra para, em seguida, desejar o canto:

> Tudo é trigo que se coma e ela
> é o trigo das coisas,
> o último sentido do que acontece pelos dias dentro.
> Espero cada momento seu
> como se espera o rebentar das amoras
> e a suave loucura das uvas sobre o mundo.
> – E o resto é uma altura oculta,
> um leite e uma vontade de cantar.[22]

O final da parte "III" do "Tríptico" de *A colher na boca* (2004, p. 18) resgata vários elementos que, por serem naturais, passam, no poema, a ser simbólicos: "trigo" (e o "trigo das coisas" não deixa de figurar uma metonímia, pois trigo pode designar a hóstia consagrada, ou seja, o que deslizou de Cristo para uma rodela de pão), "uva" (por um lado instrumento potencial da embriaguez do vinho, por outro também remetente à cristandade) e "leite" (sumo, alimento primeiro e outro modo, ademais, de se dizer do esperma). A estrofe citada, assim, é "como que" (HELDER, 2004, p. 337) uma súmula da mulher herbertiana, erótica e materna, pois o "trigo das coisas", aqui não deixando, com efeito, de herdar algo da cristandade, é "ela". A partir da mulher ruma-se ao canto: "a altura oculta" – altura sendo uma maneira de se dizer som harmônico (como afirma José Miguel Wisnik (2001, p. 20), "as freqüências sonoras se apresentam basicamente em duas grandes dimensões: as *durações* e as *alturas*") – só pode ser atingida pelo canto poético. Não quero passar da terra ao canto sem uma pequeníssima parada no título do livro em que figura o "Tríptico", pois não é descabido ler *A colher na boca* como o mesmo que cantar, já que o melhor que se colhe da boca é o canto: "Ninguém tem mais peso que o seu canto" (2004, p. 465), lê-se em *Última ciência*. "E o resto", para onde ora se ruma, é "uma vontade de cantar".

[22] Nas edições de 1973 e de 1981 da *Poesia toda*, a estrofe supracitada (1973, p. 22; 1981, p. 24) apresenta um adjetivo que não aparece nas edições de 1990 (p. 16), 1996 (p. 16) e 2004: "o último sentido do que acontece de hesitante/ pelos dias dentro": de novo as mais recentes *Poesia toda* executam uma supressão.

4 A CANÇÃO

e alguém diz
estamos na terra
isto é um círculo
o centro no centro
este é o espaço da festa e a ferida canta
António Ramos Rosa, “Para o incêndio da festa”

4.1 CANTA O POEMA, OUVE O LEITOR; POIS, UM EMARANHADO

Começo este capítulo com Eduardo Lourenço (1994, p. 276), o que costuma encetar bons começos:

> No limiar dos tempos novos, antecipando-os pela subversão meticulosa e ardente de diversos desvarios críticos, ou apostados em aventuras de delírio sabiamente estruturado, já as anunciavam obras como as de Herberto Helder, introdutor de um imaginário convulsivo e pânico nas nossas letras (...).

Em outro ensaio, Lourenço afirma que a obra de Herberto Helder é um “impressionante exemplo” de “*anti-humanismo*” (1987, p. 141). É claro que o apontamento de um anti-humanismo, ainda mais num ensaio povoado de anjos literários (seu título é “Angelismo e poesia”), diz de uma dicção que suspeita de diversos sustentáculos do humano, sobretudo os que levam o homem a uma linguagem naturalizada. A canção herbertiana, de fato, é subversiva e delirante, e busca “desnaturalizar a linguagem”, como diz Silvina Lopes (2003a, p. 104). O lugar desta obra na literatura portuguesa foi esboçado por Lourenço no primeiro dos dois ensaios citados, “Situação da literatura portuguesa”, aventura de *re* e *pré*-visão datada de 25 de abril de 1975, primeiro aniversário da Revolução. Ao considerar Herberto Helder um “introdutor”, Lourenço reconhece como algo *novo* a dicção do poeta, ainda mais porque o imaginário introduzido por Herberto na literatura portuguesa, “sabiamente estruturado”, é “convulsivo” e “pânico”. Lourenço, ao pôr em xeque os escritores que acabavam de perder seu tema favorito dada a chegada da *manhã* revolucionária, considera Herberto Helder salvo do silêncio, já que, desde o início de sua produção, o poeta antecipava

as angústias de que muitos neo-realistas só se dariam conta após o fim do fascismo. O olhar laurentino, que vê o autor de *A máquina lírica* como extra-ordinário, tem afinidades com o de Joaquim Manuel Magalhães (1981, p. 130) que, com a autoridade de quem se fez poeta às voltas com leituras herbertianas, afirma:

> Porque sou do tempo em que você era odiado. Nos primeiros anos dos anos 60 você não era neo-realista e atacava-os. Isto é, não havia foices e martelos escondidos na covardia de algumas imagens que só os da célula ou os mais atentos entendiam. Nem falava das madrugadas futuras, nem, acima de tudo, cumpria a retórica de sacristia de um alentejo qualquer. A sua cor era o negro, ouvia-o dizer por detrás de muitas frases (...).
> (...) Contavam a qualidade dos versos pelos anos de prisão. Nem deixavam supor que houvesse muitas prisões e que você cantava de um suplício onde eles talvez nunca pudessem sofrer.

Atacar o neo-realismo, como fez Herberto Helder, não significava atacar autores em particular, mas sim dar à literatura em geral, e à poesia em particular, uma dimensão bastante mais ampla e bastante mais poética que a neo-realista[1]. Se Roland Barthes (1997, p. 24) não cometeu nenhum acentuado equívoco, há na poesia de Herberto Helder, como em toda grande poesia, um componente político, noção abordada aqui longe de partidarismos comezinhos: "'Mudar a língua', expressão mallarmeana, é concomitante com 'Mudar o mundo', expressão marxiana: existe uma escuta política em Mallarmé". Se a poesia herbertiana se situa, como afirmou Lindeza Diogo (1990, s/p) em fragmento aqui já citado, "entre Rimbaud (primitivo e ausência) e Mallarmé (natureza da poesia e "acção restrita")", e se Diogo vê restrição na ação mallarmeana, Barthes, ao contrário, enxerga uma "escuta política" no "mudar a língua".

Herberto Helder, claro está, é um *desnaturalizador* "da linguagem", e seu idioma vê-se mudado como os poemas que muda Herberto, e, nesse barthesiano sentido, há ainda mais "política" em seu canto do que à primeira vista se pode suspeitar. O que de fato importa para esta "política" é que o humano – não quero esquecer que "humano" é também algo situado, se

[1] Não me quero deter aqui numa leitura funda da produção neo-realista, pois sob este nome diversas obras de variados matizes foram alocadas. Um nome como o de Carlos de Oliveira, por exemplo, não pode ser lembrado a partir de comentários como os que acabo de fazer, mesmo porque, "já na década de 40, a poesia de Carlos de Oliveira era lida enquanto desvio", como afirma Rosa Martelo (2004, p. 59). O que quero é tão-somente lidar com uma data de restrições impostas por demandas muito típicas de um tempo e de um lugar, e o nome "neo-realismo" que funcione como uma espécie de macro-semema.

em poemas, dentro da linguagem, evidentemente –, mais além de realidades ou situações mui específicas, é mote e motivo da prática poética. Nunca é supérfluo reencontrar algo das inquietações que levaram Octavio Paz ao admirável *El Arco y la lira*, repositório de afirmações iluminadas como a seguinte (1986, p. 26): "el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia".

Quando diz das prisões desde as quais Herberto Helder canta e do suplício que move este canto, Joaquim Manuel Magalhães revela que, de algum modo, os anos de prisão funcionavam como uma espécie de alento para escritores dedicados a uma política de caráter mais imediato. Se sigo o viés aberto por Magalhães, posso supor que a crença neo-realista em uma manhã futura não deixava de *alienar* seus partícipes da algumas profundas prisões do homem. Magalhães, no mesmo ensaio, refere-se ao notável prefácio herbertiano a Bettencourt, em que o autor de *A colher na boca* afirma (1963, p. XII, XIV), quanto aos neo-realistas:

> O neo-realismo, vinculando a literatura a uma acção virtualmente transformadora, mas que os homens não souberam exercer no devido plano prático, criou apenas uma curiosa alienação (termo que lhe é excessivamente grato), um cómodo processo de fuga (...). Converteram em má literatura o que deveria ter sido uma boa acção social. Creio que, assim, pacificaram a sua perturbada consciência de pequeno-burgueses.

E, mais adiante, em uma afirmação que parece falar mais da própria poética que da de Bettencourt, Herberto grafa (1963, p. XVII): "O homem escreve um poema para se opor à vida e ao mundo, para negar o poder dos homens e libertar aquele 'daemon' interior que, ao mesmo tempo que indica uma tensão criadora, manifesta igual tensão destruidora.". Em outro texto, "Paradiso, um pouco", escrito muito depois, Herberto (1998, p. 97, 98) volta a falar do tempo em que a escrita neo-realista predominava: "Que grande poesia tinha para ler entre os vivos de então? Só me lembro de Nemésio", e celebra um dos poetas que estabeleciam dicção diferente, própria: "Sophia foi um dos exemplos maiores que me ajudaram a sobreviver no inferno da tóxica, da mortífera província cultural e humana, década de 50, começos 51, 52, à

volta só parvoeira, impraticabilidade, prosa". Assim sendo, e já falei aqui da peculiar e combativa dicção herbertiana, adequa-se a essa poética a afirmação de Jorge Fernandes da Silveira (1986, p. 234): "um trabalho rigoroso no âmbito da linguagem é acto revolucionário": sim, existe uma "escuta política" em Herberto Helder.

O poema pode ser canto, e leio no "I" de *Poemacto* (2004, p. 105): "penso que é enorme cantar" – a propósito, ser o *poema* um *acto* é quase uma explicitação de que "um trabalho rigoroso no âmbito da linguagem é acto revolucionário". Livre o canto, pois, do forçado silêncio que pairou, de acordo com Lourenço, sobre uma poesia mais mundana. Logo, pode cantar, como em "O poema", algo afim ao "tiempo puro" a que se referiu Paz, "tempo mais antigo" no cantar herbertiano. E este canto é "menstruação" sobre a "neve" (HELDER, 2004, p. 196) e "baptismo" (HELDER, 2004, p. 490), isto é, um "acto" purificador. O "delírio sabiamente estruturado", ou, em outras palavras, a canção dotada de abençoada loucura e de uma forma poética que a faz obra, fica evidente no seguinte fragmento de "A Imagem expansiva", de *Retrato em movimento* (1981, p.402):

> *ah, deixa-me passar, digo-te baixo como hoje me chamo e como nunca mais me chamarei: loucura,*
>
> *loucura unida à rítmica matéria das coisas, e se abrires o teu sono, dessa vez única verás o que sou: uma forma* [2]

O que dá ao poema o estatuto de poema é a "loucura unida à rítmica matéria das coisas", o ritmo convidando a música; o que o sujeito poético é, "uma forma". A forma poética, portanto, expande a imagem na confissão do sujeito que localiza, na própria "matéria das coisas", um ritmo, um anúncio de música. A exploração da forma do canto, muitas vezes de maneira inovadora, é um traço notável da poética de Herberto Helder. Neste aspecto, "Para o leitor ler de/ vagar", de *Lugar* (2004, p. 128), é dos mais desconcertantes poemas herbertianos:

> Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos
> espalmadas. As costas

[2] O fragmento citado apresenta-se em itálico no livro.

das. Mãos. Leitor: eu sou lento.[3]

Esta apresentação do rosto solicita do leitor uma cumplicidade que lhe permita acompanhar o autor – poderá, decerto, ter *lugar* um manual encontro da ordem física do envolvimento, pois "mãos/ espalmadas" envolverão "costas das./ Mãos". O canto pretende construir entre autor e leitor uma relação que sabe à do "amador" com a "coisa amada", e as "mãos" que envolvem as outras "mãos" podem ser tanto do autor como do leitor, pois as instâncias se vêem em precária distinção. Entendo "autor", claro, como uma criação do próprio texto, *jamais* como empirismo. Assim entendo também a presença de "autor" em "Por exemplo", (1999, p. 90): "a literalidade do autor coincide com a literalidade do leitor". Por "literalidade", leio uma atenção notável do "leitor" às palavras do "autor", não um gesto de obediência a sentidos estagnados – não o são os sentidos na poesia, muito menos nesta poesia. Mas leio "literalidade" também como algo do universo da escrita, da letra, do texto mesmo, e o que se dá é mais ou menos o que expressa Fiama Hasse Pais Brandão com o sintagma "[e]ste amor literal", abertura do poema "A minha vida, a mais hermética" (2006, p. 192): por Fiama, vejo que há "amor" nesta relação entre "autor" e "leitor", relação literal, relação *letral*. Relação também lenta em "Para o leitor ler de/ vagar" (2004, p.131), poema cujo ritmo é sincopado como em alguns tipos de música: é como se a respiração se tornasse dificultosa, como se o ar fosse pouco para alimentar os pulmões. Autor e leitor se unem, e o "eu" através do qual o sujeito poético se designa passa a ser "nós":

> Eterno, o tempo. De uma onda maior que o nosso
> tempo. O tempo leitor de um. Autor.
> Ou um livro e um Deus com ondas de um mar
> mais pacientes. –
> Ondas do que um leitor devagar.

O canto, enfim, é o que permite a união entre os dois atores da prática poética, autor e leitor, algo bastante bem exprimido por Gustavo Rubim (2005, p. 79): "o leitor entra na

[3] O poema inteiro (1973, p. 148-151) está em itálico na *Poesia toda* de 1973, o que o diferencia do demais de *Lugar*. A especialidade do poema na primeira *Poesia toda* deriva, certamente, de seu caráter apresentatório e um tanto definidor da relação entre autor e leitor. Por isso, "Para o leitor ler de/vagar" é uma espécie de prefácio anímico a *Lugar*, ainda que, no livro, venha depois de "Aos amigos".

canção da obra por via da réplica que propõe, canta a obra no mesmo passo que a lê". É impossível, no canto da "obra" que me cabe enquanto "leitor", não d*i*vagar no "devagar" do poema, sendo divagação a necessária prática dinâmica da fantasia. Logo, posso ler no "lento", que é como o poeta se define, "len*do*", já que as consoantes "t" e "d" recebem a mesma classificação fonética, ambas sendo plosivas, portanto sonoramente semelhantes. Minha divagação que permite o surgimento do gerúndio do verbo *ler* no poema abre duas leituras: a primeira diz respeito à dupla face do ato poético, no qual o autor, ao mesmo tempo em que escreve, lê. Tenho em conta a utilização do verbo ser ("Leitor, eu *sou* lento"), que, em outros idiomas, significa também estar. Esta espécie de auto-apresentação pode então ser lida, com a necessária divagação, como "[l]eitor, eu *estou*", pois sempre "*sou*", "*lendo*", pois jamais deixo de *estar* num, pois "*sou*" um, movimento gerundial de leitura.

Aproximadas estão a atividade leitora e a escritora, o que mais uma vez convida Borges: no prefácio à edição de seu primeiro livro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1996, p. 15), leio: "Nuestras nadas poco diferen; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor". A segunda leitura possível leva à coletividade literária já apresentada, pois se o autor está lendo enquanto escreve é porque há toda uma literatura atrás de si da qual ele lança mão para produzir a sua própria. Por outro lado, no que tange à música – mote deste capítulo porque *lugar* freqüente da obra herbertiana –, não é apenas o ouvinte que a ouve, também o emissor recebe seus próprios sons enquanto os produz: unidos autor e leitor, unidos cantor e ouvinte.

Na poética de Herberto Helder, claro está que o canto é fundação e fundamento, o que desarticula padrões consagrados da própria tradição literária. Exemplo disso é a abertura de *Photomaton & Vox*, cujo título "*(é uma dedicatória)*" (1995, p. 7), lido em espelhamento com o poema, revela o quão distante das dedicatórias convencionais este texto se encontra, apesar de seu posicionamento, no início da obra, ser o do oferecimento:

> Se alargas os braços desencadeia-se uma estrela de mão
> a mão transparente, e atrás,
> nas embocaduras da noite,
> o mundo completo treme como uma árvore
> luzindo
> com a respiração. E ofereces,
> das unhas à garganta
> talhada, a deslumbrante queimadura do sono.

A presença de uma segunda pessoa do singular sugere que esta é a recebedora da dedicatória. O título funciona como uma explicação ambígua, já que é fundamental, para o entendimento do poema, a noção de que o *tu* com quem se fala é o homenageado. Ao mesmo tempo, do *tu* se esperam as ações que decidirão a "estrela" e a "queimadura do sono": *tu* "alargas", "desencadeia-se uma estrela", e és *tu* quem "ofereces" "a deslumbrante queimadura do sono". Já está: o leitor, quando iniciado, poderá ser (co)autor do trabalho poético e prescindir do aspecto condicional do "[s]e" que abre o poema, que mantém apenas seu sentido temporal. Como afirma o próprio Herberto Helder (2001, p. 197), "[l]er bem um poema é poder fazê-lo, refazê-lo: eis o espelho, o mágico objecto do reconhecimento, o objecto activo de criação do rosto".

Portanto, o leitor, "quando" lê um poema, alarga "os braços" – por conseguinte, também os sentidos –, e a "estrela", "o objecto activo de criação do rosto", ou melhor, dos rostos, possibilita o reconhecimento do autor pelo leitor, entidades em pleno processo de *com-fusão*, e do leitor por ele mesmo: "eis o espelho". Mas é notável que a segunda pessoa será, também, a própria expressão, como afirma Pedro Eiras (2005, p. 384): "o sujeito em Herberto Helder dirige-se preferencialmente à própria linguagem, mesmo quando invoca um outro em situação de intersubjetividade". Pedro, sem fazer exclusões, diz "preferencialmente" e "também". Portanto, o *alargamento* é posto em prática pela "linguagem" e pelo receptor da linguagem, aquele que, diante de um texto alargado, poderá alargá-lo ainda mais, "fazê-lo, refazê-lo". O sujeito do poema, se *confundido* com seu leitor, também poderá pôr-se na segunda pessoa, e alargar "os braços", e sofrer os sentidos expansivos da obra.

A valorização do canto é feita, de maneira enfática, em *Última ciência* (2004, p. 465):

> Ninguém tem mais peso que o seu canto.
> A lua agarra-o pela raiz,
> arranca-o.
> Deixa um grito que embriaga,
> deixa sangue na boca.

"Peso" acusa valor, importância, e o canto é o que possui uma dimensão valorosa, ainda que se esteja num universo, em certa medida, pessoal, pois o pronome "[n]inguém" refere-se exclusivamente a pessoas: "Não há outro protagonista, porque o poeta que escreve é já, ou é apenas, o poema escrito, o qual, por conseguinte, é (...) **escrita de uma vida**", diz Silvina Lopes (2003a, p. 19) – o negrito é dela. Por outro lado, se "ninguém" importa mais do que aquilo que canta, *todos* poderiam cantar. Sinto-me tentado a provocar o encontro entre os pronomes indefinidos, portanto generalizantes, porque gosto de pensar que, se a "poesia é feita contra todos e por um só" (HELDER, 1995, p. 162), é porque o homem, como já afirmei a partir de Herberto Helder, sofreu um processo de desumanização.

No entanto, não deixa de haver uma espécie de com-vocação (*com*, *vox*, *ação*, *vocação*) ao leitor, pois o eu lírico, a partir mesmo da generalização dos pronomes indefinidos, não está a falar de si mesmo: outro tipo de pronome, o do caso oblíquo, seduz a afirmação de que se trata de um diálogo, ainda que sem a informalidade que ocorreria com a utilização da segunda do singular. "agarra-o", assim, poderá ser uma maneira mais formal de se dizer "agarra-*te*", do mesmo modo que "arranca-o" poder-se-ia dizer "arranca-*te*". Portanto, a *voz* é *vocacionada* para a *ação* e para o movimento, em um *con*junto de todo distinto da coletividade rasteira que Herberto Helder quer explodir. O que se apresenta ao leitor, pois, é um convite para que se dê a união entre os dois agentes do exercício literário: para se ler bem é necessário que se execute um dueto, ou seja, que se cante com o cantor. O "sangue" que fica "na boca" é o mais expressivo sinal de que se está praticando algo dotado de imenso vitalismo.

Se o canto é a possibilidade de unir autor e leitor, o emaranhamento entre corpo e poema será a condição para que se mantenha algo que eu posso chamar de energia vital. No

conto “Aquele que dá a vida” (1997a, p. 102), narra-se a estória de um homem que, após ter logrado um excelente desempenho numa tourada, é espancado por um grupo liderado pelo toureiro que fracassou no mesmo evento. O protagonista, após sofrer a agressão,

> chega (...) ao alçapão e levanta-o. Um último arremesso do corpo despenha-o sobre o linho. E então o homem descansa um pouco e põe-se a rolar sobre si próprio, para envolver-se completamente no linho. Vai buscar ao medo a força de se envolver uma segunda e uma terceira vez, e ainda uma quarta vez, nas ramas de linho. Fica todo embrulhado no linho, menos a cabeça e os braços. Porque a cabeça e os braços estão intactos.

O “linho”, evidentemente, metaforiza a tecedura poética. Ao misturar seu corpo ao “linho”, a personagem torna-se algo semelhante àquilo em que se transformou o funcionário da fábrica de papel em “*(o humor em quotidiano negro)*”. Assim, ele alcança manter a vida e levar sua vingança a termo, humilhando com seu perdão, ao final da narrativa, aquele que o espancara. Reputo indispensável notar que a personagem pode envolver-se no “linho” pelo *tacto* porque os órgãos que possibilitam o encaminhamento do “corpo” para a construção da tecedura estão “in*tactos*”: além de preservados e, portanto, sãos, encontram-se dentro (*in*), do universo táctil. Não perco de vista que o corpo, na poética de Herberto Helder, é material, pois erótico e pronto a um sem número de encontros, e simbólico, pois pronto a emprestar corporeidade à “Palavra” (HELDER, 2004, p. 85) que, será, por sua vez, corpo ambíguo, já que recheado da ambivalência do símbolo.

No mesmo *Os passos em volta* surge mais uma vez a figura da mãe, desta feita, tal qual em muitas outras, como alguém capaz de dar a partida ao processo poético. No conto “Trezentos e sessenta graus” (1997a, p. 194), aparece, de novo, a metáfora da tecedura, e a mãe é uma “aranha”: “Que grande aranha, esta mãe velha. As suas patas finas corriam sobre o bordado. Bordaria pelos séculos adiante”. A aposta nos “séculos adiante” não deixa de ser um signo esperançoso, pois, se emaranho linhas e música nesta leitura, torna-se-me irresistível a sedução de tecedura, termo têxtil, ser tessitura, termo musicológico. Além de linhas em forma de pauta configurarem a música em sua versão escrita (e ressalto que música *se escreve*, numa

acepção produtiva), os arranjos se assemelham: acomodam-se as linhas nas vestimentas, que podem ser peças, e as notas nas músicas, melhor seria dizer peças. E a peça que é o poema se arranja tecendo sua tessitura, sua harmonia.

4.2 AS IMAGENS, AS *IMAGES*

O canto é capaz de se fazer câmera, cinematografizar-se, transformar-se numa "máquina" de montar. Isso fica evidente na abertura de *Exemplos* (2004, p. 335):

> A teoria era esta: arrasar tudo – mas alguém pegou
> na máquina de filmar e pôs em gravitação uma cabeça recolhendo-a
> de um lado e descrevendo-a de outro lado num sulco
> vibrante "parecia um meteoro"

Da violência erótica primitiva, do impulso destruidor, passa-se ao recebimento de uma memória sem os limites de um código narrativo pronto. Em *Exemplos, a máquina lírica* é uma câmera, repetidora da cena vista, mas inventora do novo que é a imagem registrada. Um bom início para a reflexão acerca da idéia de imagem na poesia de Herberto Helder é a prática da visão de que um filme necessita para que exista no mundo. Uma estrofe já citada de *Última ciência* (2004, p. 453) guarda um verso que apresenta, de modo quase definidor, esta idéia: "Fazer da imagem uma consciência vária" está entre as tarefas do fazer poético, do "ofício debruçado" (HELDER, 2004, p. 453). Logo, a imagem é aquilo que permite a variedade da consciência e superdimensiona o prefixo que modifica o substantivo do próprio título da obra: *com*-ciência é uma ciência "vária" porque recebedora de outras possibilidades de sentido, porque está *com*. Alfredo Bosi (2000, p. 39), em sua reflexão acerca da imagem como figura de linguagem, afirma:

> A crítica de língua inglesa costuma designar com o termo *image* não só os nomes concretos que figurem no texto (casa, mar, sol, pinheiro...), mas todos os procedimentos que contribuam para evocar aspectos sensíveis do referente, e que vão da onomatopéia à comparação.
> Tal uso, extensivo, do termo *imagem* supõe claramente que se admite um caráter motivado nos processos semânticos em jogo. Será um critério válido para acentuar as virtudes miméticas ou expressivas da onomatopéia e da metáfora, mas sempre

> discutível enquanto parece confundir a natureza lingüística das figuras com a matéria mesma, visual ou onírica, da imagem.

Na mesma vereda da crítica em língua inglesa, Octavio Paz enxerga na existência da *imagen* a própria composição do poema: "designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen um poema" (1986, p. 98). Se *image*, *imagen* diz de todas as figuras, é porque a sensibilidade que está no referente diz daquilo que se vê. No caso de Herberto Helder este procedimento é recorrente, pois a visão é decisiva em sua obra, e exemplos disso não faltam: "Um deus lisérgico" (2004, p. 252) começa com "[ele] viu"; *O corpo o luxo a obra* (2004, p.349) apresenta o sintagma "eu vi" logo em sua estrofe de abertura; um dos versos de "Joelhos, salsa, lábios, mapa" (2004, p. 212) é "[e]nquanto a visão de um copo de pé e da letra k."; em *Cobra* (2004, p. 323) lêem-se os "limites/ da luz olhada". Enfim, inúmeros seriam os exemplos, mas bastam estes, mesmo porque a visão herbertiana já foi abordada com alguma detenção neste trabalho.

Assim, sendo determinante o sentido que vê na obra de Herberto Helder, esta poesia vê-se carregada de *image*, *imagen*, porém jamais recusa as possibilidades expansivas das figuras de linguagem que, segundo Bosi, são as de "natureza lingüística". Do mesmo modo que se pode elencar a visão herbertiana, pode-se, na mesma poética, detectar todos os outros sentidos (o sabor do coração no poema originalmente de Stephen Crane e "o cheiro da terra" (2004, p.20) de "O amor em visita" provam a sensualidade desta poesia), sobretudo o tato que se oriunda do toque e a audição que provém da música e do canto. Além disso, o uso que Herberto Helder faz da língua em que escreve é peculiar, o que peculiariza também suas figuras – mesmo porque a poesia herbertiana é "órfã", sem previsível filiação, como afirmou Jorge Henrique Bastos (2001, p. 11), e as figuras desta poética são inusuais, imprevistas como o silêncio da parte "I" do "Tríptico" de *A colher na boca* –, sendo a literatura mesma, obviamente, uma peculiarização do fenômeno lingüístico. Portanto, a importância da *image*,

imagen não nega a autonomia daquilo que se escreve, mesmo porque o símbolo, “logo se verá” (HELDER, 2004, p. 278), é o que pode dar verdade à verdade.

Neste momento, deparo-me com a necessidade de voltar à metáfora, figura-mãe, conceitualizada por Roberto de Oliveira Brandão (1989, p. 21) como “a relação” que “permite praticamente uma equivalência entre toda e qualquer significação. Este é, portanto, o maior grau de abertura possível”. A metáfora, “equivalência entre toda e qualquer significação”, é o que marca o fragmento da poesia de Herberto Helder (1995, p. 148) que mais aproxima literatura e cinema: “qualquer poema é um filme”. Esta equivalência, no caso da sentença herbertiana, funda-se no exemplar *ser* como verbo de ligação, dando ao predicado, assim, uma sublinha no que tange a sua significação. Cabe aqui a espécie de nota que abre *Retrato em movimento* (1981, p. 376), na qual se lê que a “*Razão (maior)*” é a “*concordância do predicado com o sujeito*”: um termo da frase passa a equivaler ao outro já que estão contíguos no mundo, do mesmo modo que contíguos estão o copo e o vinho no tradicional exemplo de metonímia, “copo de vinho”.

Lindeza Diogo (1990, p. 42), portanto, pode afirmar que “o material da metáfora” herbertiana “é metonímico”. Evidentemente, isto se dá por a fusão e a não-exclusão serem marcas da poética de Herberto Helder. Também Rosa Martelo (2004, p. 194) detecta que a relação da obra herbertiana “com o mundo é essencialmente metonímica: ela mostra-se como entidade discursiva, como experiência, amostra-de-mundo que ao mundo pertence: e como amostra-de-mundo, permite-nos olhá-lo na sua face mais intensa”: este é um belo modo de dizer da constante atenção da poesia de Herberto Helder àquilo que está *no* mundo, sem que deixe de ser criado, é claro, um efeito de estranhamento em relação às coisas *do* mundo.

Também Manuel Gusmão (2002, p. 382) reflete acerca da metáfora em Herberto Helder:

> Embora a sua poesia tenha sido lida como fundamentalmente baseada na metáfora, podemos notar algumas singularidades no seu modo de fazer. Uma delas consiste na alteração do regime de aplicação de uma palavra sem que isso se traduza

> necessariamente na construção dessa figura. Uma outra passa por procedimentos que visam uma literalização da metáfora, o que significa que não temos que decifrar o sentido figurado, mas sim que aceitar que estamos perante uma imagem ao mesmo tempo evidente e enigmática.

Alterar o "regime de aplicação de uma palavra", de fato, é uma das marcas do trabalho poético de Herberto Helder, "uma palavra/ surpreendida para cada coisa" (HELDER, 2004, p. 490). O sentido primeiro do vocábulo, evidentemente, não é morto, mas recebe uma carga tão intensa de novidade que seu "regime" é modificado radicalmente. Ocorre-me, por exemplo, o primeiro verso de um dos poemas de *Cobra* (2004, p. 317), "O espelho é uma chama cortada, um astro". Em tese, é construída uma metáfora, "equivalência entre toda e qualquer significação"; no caso, "espelho" é equivalido a "chama cortada" e "astro". Mas entendo o que diz Gusmão, pois é extremamente mudado o "regime" de cada um dos vocábulos, sem que exista necessariamente algo que a metáfora costuma solicitar, isto é, algum tipo de interseção significativa entre os termos postos na figura. Além do mais, se a metáfora, na descrição aristotélica, é mimese, "será a possibilidade de representarem 'coisas em acção', ou transmutação e excesso, que (...) afasta" as metáforas herbertianas "da dimensão mimética pura", afirma João Amadeu Silva (2004, p. 246). Maria Teresa Dias Furtado (1977, p. 73) expressa esta singularidade herbertiana falando de "uma linguagem tensa, irresolúvel, desafiando a atenção, o jogo imaginativo da busca". Há, também, um traço do "enigma" assinalado por Frias Martins na evidência do que se constrói, o que Gusmão expressa por "literalização da metáfora". Isto, a meu ver, se aproxima, justo por ser "evidente", da construção, ainda que delirante, de uma *imagem*; e a "imagem", dirá Herberto Helder (1998, p. 8), "é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda".

Interessa-me, antes de abordar com mais detenção o lugar da fotografia e do cinema na poesia herbertiana, uma, ainda que breve, reflexão acerca de um dos aspectos da imagética desta obra. Segundo Gastão Cruz (1999, p. 141),

> Teremos de remontar a Mário de Sá-Carneiro se quisermos encontrar na poesia portuguesa um tão ostensivo culto da sumptuosidade das imagens: flores, animais,

> pedras preciosas, tecidos, astros, percorrem esta poesia numa apoteose ininterrupta de brilhos e de prodígios.

Já se viu que as "flores" podem morder ("(...) um lençol mordido por flores com água" (HELDER, 2004, p. 19)) e, assim, ser tão ferozes como os próprios animais a que o sujeito se mistura ("E que leão me beijou boca a boca" (HELDER, 2004, p. 394)), num exercício corporal e, portanto, pleno de erotismo. No caso das pedras preciosas – que serão abordadas em "O Ouro" – e dos tecidos, verifica-se melhor a "sumptuosidade" referida por Gastão Cruz, e exemplar pode ser exatamente um tecido recorrente em Herberto Helder, a seda:

> Num tempo sentado em seda, uma mulher imersa
> cantava o paraíso. Era depois da morte.
> Num tempo: salsa, avencas
> dormindo (...)

Antes de mais: "depois da morte" pode ser lido como *para além* da morte, ou seja, o tempo "sentado em seda" superou a própria idéia de vida e morte, pois o poema-paraíso cantado pela mulher não se fina; como Gastão diz (1999, p. 139), na poética de Herberto Helder "tudo é eterno". Mesmo este tempo, no fragmento citado de "Canção despovoada", de *Cinco canções lacunares* (2004, p. 245), pode ser transformado em imagens ("salsa, avencas"), e ele está "sentado" – e assentado, num repouso da ordem da pertença – "em seda". A mulher que canta o paraíso será, por sua vez, também suntuosa; por que não supor que ela é uma das "[m]ulheres geniais pelo excesso da seda, mães/ do ouro/ vagaroso", moradoras de *Última ciência* (2004, p. 451)? Assim sendo, o "culto da sumptuosidade" revela que a imagética herbertiana, "apoteose ininterrupta de brilhos e prodígios", carrega-se do luxo para que a experiência sensorial, seja da visão, da audição ou do tato, defina "a poesia como arte do excesso", ainda segundo Gastão (1999, p. 140). Com efeito, é pelo excesso, por um *demais* rigoroso como a "enxuta gravidade" que figura em *Os brancos arquipélagos* (1996, p. 311), que se pode ambicionar a *máxima abrangência*. E tenho "de remontar", claro, a Sá-Carneiro, e escolho um poema, "A Inigualável", de *Indícios de Ouro* (1995, p. 95):

> Ah! que as tuas nostalgias fossem guizos de prata –
> Teus frenesis, lantejoulas;

> E os ócios em que estiolas,
> Luar que se desbarata...
>
> (...)
>
> Teus beijos, queria-os de tule,
> Transparecendo carmim –
> Os teus espasmos, de seda ...

O sujeito lírico de "A Inigualável" – escrito a 16 de fevereiro de 1915 – deseja trazer o excesso para a própria experiência erótico-amorosa, e sua desejada parceira, uma mulher, pode ser também a própria musa. Tudo quer brilhar ("guizos de prata", "lantejoulas", "[l]uar") e assedar-se ("tule", "seda"), mas tudo, por outro lado, permanece na esfera do desejo não concretizado ("que (...) fossem", "queria-os"). No caso de Herberto Helder, fundador de um mundo que, num comentário, já citado, de Gastão Cruz (1999, p. 144), "não é sinónimo de realidade", a realidade irreal dos poemas, contém, efetivamente, o brilho e a sedosidade que o sujeito poético de Sá-Carneiro apenas deseja, mas não pode ver ou tatear. Além do excesso, há, nos "tecidos" herbertianos, a textura, e a "seda" não deixa de ser a melhor das possibilidades para o tato: "Dias pensando-se uns aos outros na sua seda estendida,/ inteligentes para dentro do que há nos dias", leio em *Do mundo* (2004, p. 529): "Dias" "inteligentes" porque sedosos, porque macios como "macio" é o "canto" em *Os selos* (2004, p. 494). Deste modo, o luxo é, a partir de sua corporeidade inteligente, aquilo que permitirá à obra sua excessiva inteligência: *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 352), claro, também traz a seda no mesmo lugar da abundância:

> Também as mulheres se alumiam
> pela abundância, pela
> boca até ao fundo, o pêlo que salta,
> omoplatas,
> mãos redondas, os borbotões
> da seda
> escoada.

As "mulheres" que, em *Última ciência* (2004, p. 451), são "geniais pelo excesso da seda", aqui mergulham, pela boca, pelo órgão do canto, até "ao fundo", até ao corpo: "pêlo",

“omoplatas”. E este corpo será inteligente, pois suas “mãos” promoverão “os borbotões/ da seda/ escoada”, e excessivo e abundante como as “mulheres” “pela abundância” alumiadas.

4.2.1 Imagens: fotografia

É, de fato, plena de *images* a poesia de Herberto Helder. Notável exemplo da transformação do nome em seqüência de *images* está em “A Imagem expansiva” – imagético já no nome –, de *Retrato em movimento* (1981, p. 401): “*e então o meu nome é: pimenta, areia sentada, abertura da luz para onde saltam laranjas que pulsam*”. O nome da primeira pessoa transforma-se em imagens vivas, em expansão, em absoluto movimento. “*abertura da luz*” é um termo da fotografia, e um dos aspectos contemplados pela visão, no texto recém-citado, lembra-me aquilo que Vilém Flusser (2002, p. 13) chama de “imagem técnica”, “imagem produzida por aparelhos”. Em sua obra inovadora e visionária já no subtítulo, *Filosofia da caixa preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Flusser (2002, p.7) também se dedica às imagens, definidas como “superfícies que pretendem representar algo (...), resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano”. Plana também é a página “branca”, portanto virgem, na qual se instaura o poema construtor de imagens, *images*. É evidente que a fotografia, em uma análise filosófica, surge aqui convidada que é pela imagética fotográfica herbertiana:

> Vou morrer assim, arfando
> entre o mar fotográfico
> e côncavo
> e as paredes com as pérolas afundadas. (...)

Se a morte do eu dá-se entre “o mar fotográfico/ e côncavo”, em *Cobra* (2004, p. 331), e se “[m]orrer é assim: sepultado na luz como um pássaro no voo”, em “A Imagem expansiva” (1981, p. 414), o mar se faz fotográfico pela luz, ou pelo relâmpago, outro nome

que Luis Miguel Nava deu à poesia no já citado “Ars poetica” (2002, p. 44). O flash (não ocasionalmente título de um dos livros luminosos herbertianos) da câmara fotográfica, aquilo que ilumina a cena escura, é uma imitação técnica do relâmpago, e permite apenas que se veja o instante que se captou, transformando-o, pela fotografia; assim é também o poema, que recria o instante e fixa-o no papel – fixar, afirma Silvina Lopes (2003b, p. 87), não é imobilizar: “há modos de fixar os encontros, um deles é a escrita poética, que fixa sem imobilizar”. Sepultar “um pássaro no voo” é, justamente, fotografá-lo, retirando-se-lhe duas de suas quatro dimensões e fazendo dele uma imagem, *image*. Como a morte na poética herbertiana não deixa de ser pressuposto da ressurreição, fotografar ou escrever é possível trajetória para a vida nova da coisa, transformada em imagem, símbolo, fotografia, ou seja, “superfícies que pretendem representar algo”.

E exige-se o próprio *Flash* herbertiano para que eu dimensione melhor a idéia fotográfica nesta poesia, por vezes confessora da insuficiência das palavras. Insuficiência semelhante levou Manoel de Barros, num poema que, não casualmente, figura em *Ensaios fotográficos*, a escrever (2001, p. 23): “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da/ despalavra”. Em *Flash* (2004, p. 384-385), lê-se:

> (...) Mas nunca
> serei branco nestas câmaras com um candelabro no meio.
> Separam-nas membranas,
> espelhos vivos, teias
> de espelho. E de braços abertos, entre as suas imagens,
> dormem as pessoas (...)

Uma impossibilidade: o corpo não se vê capaz de ser “branco”, papel fotográfico ou folha de poema, pois tem lugar uma desesperada fragmentação, uma separação espelhante parecida com aquela que Borges tanto temia, e que acabou por utilizar em sua literatura, fragmentação, segundo o olhar de Anaximandro, a ser expiada pela morte. As “pessoas” dormentes “entre as suas imagens” apontam, mais uma vez, para a insuficiência dos signos, pois, se as “imagens”, no dizer de Flusser, “são superfícies que pretendem representar algo”,

dormir “entre as imagens” é não as ver, e assim fica advertida a insuficiência da representação imagética, mesmo o espaço sendo das “câmaras”. Digo de novo: a visão, se decisiva na poesia de Herberto Helder, não é bastante, pois os outros sentidos comparecem de modo também decisivo.

Cabe, aqui, outra definição provocativa de Flusser (2002, p. 77-78), a de “idolatria”: “incapacidade de decifrar os significados da idéia, não obstante a capacidade de lê-la, portanto, adoração da imagem”: a imagem insuficiente é a imagem idolatrada que Flusser aponta, e são deste tipo as “imagens” que “as pessoas” não vêem em *Flash*, incapazes estas “pessoas” de “decifrar os significados da idéia”, ou seja, dormentes. Aqui, leio também outro traço desafiador à moral católica na poética de Herberto Helder: como se sabe, os católicos são acusados de indevida idolatria imagética pelos protestantes em geral; se a “idolatria”, no fragmento de Flusser, é incapacidade de suficiente entendimento, o fato de “as pessoas” que “dormem” no poema herbertiano estarem “de braços abertos” remete-as, senão a Cristo, pelo menos a sua “imagem” idolatrada, cada vez mais vazia de significados dada sua cristalização massificada ao longo da história. Portanto, os “braços abertos” de *Flash*, nesta leitura que faço, são bastante diversos dos “braços” alargados de “*(é uma dedicatória)*”, já que, no caso do último poema citado, há menos expansão e mais acanhamento.

Herberto Helder, não se restringindo às “imagens técnicas”, manipula uma das representações da cristandade que é a obra de Fra Angelico intitulada *A Anunciação*, e acaba por praticar outra heresia em relação à moral imagética católica. A pintura apresenta, segundo Gombrich (1999, p. 252), “a história sagrada” da Anunciação “em toda a sua beleza e simplicidade”. A Virgem, ajoelhada diante do Anjo Gabriel, ouve a Boa-Nova, e José a observa, simples assim. Mas Herberto (1995, p. 106-107) introduz um novo elemento à obra:

> A motocicleta aparece na *Anunciação* de Fra Angelico. Encontra-se ao lado esquerdo do quadro, fora dele, pois ao tempo a motocicleta não se investira ainda de valor moral, político e estratégico. (...)
> A bicicleta do Arcanjo São Gabriel, anunciando a Maria a eleição e a subversão da natureza – a fecundidade na virgindade – é pintada de azul, ouro e prata. Porque não

> se vê, Fra Angelico usa a metáfora das asas nas costas do anjo, e pede desculpas com muitas cores.

Este fragmento de "*(motocicletas da anunciação)*", evidentemente, é cheio de ironia, mas também da velocidade característica da obra herbertiana. O que importa agora, no entanto, é que o humor, ao pôr sob o anjo um veículo motorizado e tratar as "asas", aspecto consagrado da imagem angelical, como se fosse uma "metáfora" absolutamente nova, desmonta sua imagem idolatrada, progressivamente vítima de um esvaziamento através da supremacia da moral católica. Considerar as "cores" de Fra Angelico como pedidos de "desculpas" também desarticula a soberania imagética que a religião dá às "asas" e a suas demais imagens idolátricas, pois lhes retira a naturalidade que, por sua vez, é fruto da solidificação da idéia, portanto de sua não interpretação.

Talvez seja interessante abordar mais uma presença espelhante na poética herbertiana, dessa vez em "*(as transmutações)*", também, como "*(as motocicletas da anunciação)*", de *Photomaton & Vox* (1995, p. 80):

> Escultura: objecto.
>
> Objectos para a criação de espaço. Espelhos para a criação de imagens. Pessoas para a criação de silêncio.
>
> Objectos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação de espaço para a criação de imagens para a criação de silêncio.
>
> Objectos para a criação de silêncio.

A escultura já é uma imagem produzida, técnica, senão no sentido de Flusser, certamente no grego, *techné,* o que me faz pensar mais uma vez no Prometeu que coube na leitura de Silvina Lopes acerca de Herberto Helder. Escultura é também um objeto, material como o corpo e como a palavra desejada, desejante. E serão justamente "objectos" que fundarão o espaço, aquilo que à primeira vista negariam, pois ocupam lugar. Evidentemente, este é um espaço imagético de significação, pois as "imagens" criadas são legíveis e distantes de qualquer "idolatria", e o espaço é varrido como no "Texto 3" das *Antropofagias* (2004, p.277) (" (...) ele varre o espaço") – aqui, varrer tem o sentido usual de usar a vassoura para

produzir limpeza, ou seja, limpar, já que os "objectos" esculturais limpam o espaço de seu vazio significativo.

Do mesmo modo, ao inverter aquilo que a previsível naturalidade (no mesmo sentido massificado que se nota em "*(as motocicletas da anunciação)*") propõe, os espelhos criam "imagens", que por sua vez repetirão "os objectos" e fornecer-lhes-ão novos significados. Cabe-me ir ao texto seguinte da mesma recolha, "*(o verso inverso do verso)*" (1995, p. 80): "ROMA", descrita como "cidade santa", é posta ao espelho, o que resulta em "AMOR" e no conseqüente desmonte de um significado imperial, e, no que diz respeito às imagens, idolátrico: "O crime é assim: usa o contrário do nome" (HELDER, 1995, p. 81). Crime, visto está, diz da poesia, e será, portanto, o espelho, a inversão, "o contrário do nome" que fornecerá o "AMOR". Como o universo é das imagens, a grafia de "AMOR" ao espelho é um *vislumbre* da efetiva prática amorosa. Neste caso, o corpo da palavra, em caixa alta, é ele mesmo uma imagem.

Porém, o "avesso do nome" não é o avesso "dos objectos" esculturais, pois os "[e]spelhos" serão capazes de lhes duplicar ao infinito, como a estrofe-parágrafo seguinte de "*(as transmutações)*" faz a partir do embaralhamento dos componentes da consecução. Os "[e]spelhos", de todo modo, criam "imagens" e "pessoas", estas, por sua vez, responsáveis, como os "objetcos" e as próprias "imagens", "para a criação de silêncio". As pessoas coletivizam a "pessoa magnificada", "espécie de crime" cometido pela escrita no já citado, e ainda por citar, "*(é uma dedicatória)*" (1995, p. 8), e por isso podem criar "o silêncio", pois podem morar no "centro da frase" (HELDER, 2004, p.299) e gerar a poesia. O silêncio criado pelos "objectos" é a própria escultura, muda em sua plurisignificação possível, portanto incapaz de significados falantes e estanques.

O texto que em *Photomaton & vox* intitula-se "*(as transmutações)*" é originalmente um fragmento de *Apresentação do rosto*, cujo verso-frase que sucede o que foi citado – cabe

ressaltar, a íntegra de "*(as transmutações)*" –, é o seguinte (1968, p. 16): "Temos enfim o silêncio: é uma autobiografia". Torna-se possível mais um desdobramento de "*(é uma dedicatória)*": a "escrita", cujo "centro da frase é o silêncio", comete sua "espécie de crime" ao fundar, imageticamente, não apenas "[p]essoas para a criação de silêncio", mas também "uma pessoa magnificada", que é, a partir da "autobiografia" que comparece a *Apresentação do rosto*, não o próprio poeta, mas o que Silvina Lopes chama de "**escrita de uma vida**". A partir de algo da ordem da auto-imagem, portanto, os "[e]spelhos" que o poema funda podem realizar o que Silvina comenta: "o poeta que escreve é já, ou é apenas, o poema escrito".

Neste momento, importa-me retomar o conceito de "imagens técnicas", as feitas por aparelhos, e tratar, sob outro prisma, da idéia herbertiana de máquina, bastante próxima da análise de Flusser (2002, p. 23-24) da própria idéia de aparelho: "Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*.". Agamben (2005, p. 86) diz que o "brinquedo é aquilo que pertenceu à esfera do sagrado ou à esfera prático-econômica". Pegar a "máquina de filmar", agora, posso ver como iniciar uma brincadeira, um jogo que, nada tendo a ver com um "sagrado" religioso nem com qualquer dimensão "prático-econômica", mais uma vez dá a um poema de Herberto Helder o que Maria Estela Guedes (1979, p. 22) chama de "felicidade excessiva" da criança. E é justamente da criança o retrato visto em *Última ciência* (2004, p. 430):

> (...) A criança do retrato
> revelada lenta às luzes de quando
> se dorme. Como já pensa, como tem unhas de mármore.
> Não talhem a placenta por onde o fôlego
> do mundo lhe ascende à cabeça

A "criança do retrato" já pensa, ou seja, já é capaz da mesma inteligência da "luz" ("a luz/ é inteligente" (HELDER, 1981, p. 467)) por causa do sopro, do pneuma vital "do mundo", presente nela por causa de outro elemento herbertiano, a mãe, dada a "placenta". Cito de novo o sintagma de abertura de uma das estrofes de *Do mundo* (2004, p. 538): "Por

súbita verdade a oficina se ilude": "a oficina", lugar do labor poético, estúdio fotográfico, "se ilude", ou seja, compõem-se de *ludo*, de jogo. O homem que fotografa, de fato, é "*homo ludens*", criança especial porque poética. E mais uma vez, enfim, no fragmento supracitado de *Última ciência*, a poesia de Herberto Helder faz uma espécie de clamor a uma coletividade embrutecida, portanto incapaz de olhar o "retrato" com bons, poéticos olhos. Vilém Flusser (2002, p.27) não deixa de tratar desta coletividade, numa leitura enfática e brilhante da sociedade hodierna:

> O *poder* passou do proprietário do aparelho para o programador de sistemas. Quem possui o aparelho não exerce o poder, mas quem o programa e quem realiza o programa. O jogo com símbolos passa a ser jogo do poder. Trata-se, porém, de jogo hierarquicamente estruturado. O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. Eis o que são "sociedade informática" e "imperialismo pós-industrial".

A poesia de Herberto Helder está "contra" esse "todos" (HELDER, 1995, p. 162), peças da espiral de poder "*ad infinitum*" referida por Flusser. Por isso, quando se quer salvar a "criança do retrato", há que se clamar, pois desensiblizados estão "todos". Claro que a máquina herbertiana é, como eu já disse, "maquinação", a exemplo da *mechané* grega, e por isso seu aparelho está livre do "imperialismo pós-industrial". *A máquina lírica* é aquela que desarticula a repetição "pós-industrial" apontada por Flusser, pois, além de misturadora, é capaz de criar "situações cheias de novidade" (HELDER, 2004, p.278).

A criança, "revelada lenta às luzes", recupera o sentido *revelador* da luz herbertiana, pois a revelação, se fotográfica, também é iluminadora em seu sentido menos mundano: o oculto sofre sua desocultação porque o signo seu semelhante joga-lhe luz, bem de acordo com a magia natural. Neste sentido, o retrato, a imagem fotografada, recebe o estatuto de signo, podendo, assim, ser também simbólico na medida em que se constrói uma singular verdade, já que o símbolo é o que torna "verdadeira a verdade" (HELDER, 1995, p. 57). O contato entre revelação fotográfica e poética é dito pelo próprio Herberto Helder (1998, p. 8): "o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia

ou se revela um segredo". A imbricação é muita entre "fotografia", "texto" e "segredo", todos participando da idéia fortíssima de revelação.

E ver o retrato como fornecedor de símbolos ocorre em "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio", de *Lugar* (2004, p. 181):

> Qualquer coisa no retrato ressalta
> do espírito de um homem que foi assassinado.
> Há um punhal implícito.
> Sangue desdobrado.
> A cadeira é alta e existe dentro do fogo.
> O sexo suposto está masculino. (...)[4]

O retrato fornece sentidos, legíveis por aquele que olha. O "punhal" é "implícito" porque o retrato possibilita uma abordagem tão inteligente como a que permite o poema, e assim se vê o sangue que a mera imagem retratada esconde. Mas "existe dentro do fogo" a "cadeira" e, metonimicamente, o homem nela sentado: se existe "dentro do fogo", feito está o encontro entre a fotografia e o poema, dada a ígnea luz, e o homem de "sexo suposto" "masculino" pode recolher a força da imagem: "Ou talvez toda a força se movimente/ para o centro do retrato" (HELDER, 2004, p.180): se centrípeta, a "força" que se movimenta é silenciosa, pois passará a estar no "centro do retrato", possível "centro da frase"; como ocupará o centro após ter se movimentado, a "força", o silêncio significante do próprio poema, a partir da leitura, será centrífuga, porque fugirá para a apreensão do olhar que vê o retrato, que lê o poema:

> Doces criaturas de mãos levantadas, ferozes cabeleiras, centrífugas pelos olhos para se deslumbrarem com
> a iluminação, entretecidas, membros
> com membros, nos confins. (...)

O deslumbramento, claro, advém da "iluminação"; deslumbramento: "literalmente: ferido pela luz", nas palavras de Chauí (2002, p. 260). O movimento centrífugo de *Os selos* (2004, p. 495), rigorosamente em relação com a força centrípeta que se vê em "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio" e com o "centro da frase" de *Etc.* – em Herberto,

[4] Na *Poesia toda* de 1973 (p. 203-206), assim como "Transforma-se o amador na coisa amada" e "Para o leitor ler de/vagar", todo o poema está em itálico.

uma deslocação, em virtude de a constância ser a própria deslocação, não nega a outra –, mais uma vez aponta para a necessidade da luz, este perene movimento que permite a visão das "[d]oces criaturas de mãos levantadas". Entretecem-se as "criaturas" pois vêem, iluminados que estão os "confins". Em perspectiva, o "homem" do retrato também verá, e feito está mais um espelhamento, pois ele vê quem o vê. Nesta vereda, o verso final do poema de *Lugar* (2004, p. 182) ganha um sentido para além do que sugere a já vista não autoria, que ali, claro, também concorre: "vai morrer imensamente (ass) *assinado*": a luz assina o retrato, pois o marca com a possibilidade da visão do outro; além disso, se o "homem" "foi assassinado", cabe de maneira bastante aguda a leitura de Rolando Barthes sobre a fotografia, a ser vista daqui a breves páginas.

Por sua vez, se fogem para a expansão da imagem ("A Imagem expansiva") e são, portanto, "centrífugas" as "[d]oces criaturas" da espécie de fotografia construída por *Os selos*, não é apenas o "Retratíssimo" "de um homem depois de maio" que será centrípeto: a própria natureza da fotografia será centrípeta, como se pode ver em *Apresentação do rosto* (1968, p. 67): "O que me exalta nas fotografias é o roubo – aquele roubo abrupto, resguardador, defensivo – às forças expansivas do tempo. Vejo ali o máximo de poder centripador": volta a fotografia, por ser silêncio e trabalho sobre o tempo – "Ou a minha tarefa sobre o tempo", lê-se na parte "III" de "Lugar" (2004, p. 142) – , ao "centro da frase", e ela inibe a expansão do tempo pela expansão, para o centro, do símbolo. Como afirmou Eduardo Portella (1981, p. 62), "a ambigüidade" "é o máximo de presença da *linguagem* no espaço mínimo da *língua*". Deste modo, a fotografia é "o máximo de presença da *linguagem* no espaço" da imagem, pois seu "poder" "centripador" sobrecarrega o que se vê. Além de tudo, a fotografia rouba, do mesmo modo que Herberto Helder e um de seus irmãos literários, François Villon, e do "roubo", ou seja, da aquisição do que é do outro, pode-se criar uma novidade, um nova-idade "depois de maio", com/ contra as "forças expansivas do tempo".

O tu do já citado "*(é uma dedicatória)*" (1995, p. 7) também tem que ver com fotografia:

> (...). Quando as salas
> negras fotográficas
> imprimem a sensível trama das estações
> com as paisagens por cima. E
> jorras
> desde as costas dos espelhos (...)

Este tu é, de algum modo, o leitor, a segunda pessoa do discurso, aquela com que se fala diretamente. "as salas/ negras fotográficas" são como que os lugares espaciais criados pelos "espelhos" de "*(as transmutações)*", aqui de "costas", ou seja, fundando o "inverso do verso", o sentido contrário àquele que a ordem imediata sugeriria. A natureza é buscada pela fotografia, realidade que fará imagem das "paisagens" e de seu devir incessante, as "estações". E o leitor, o *tu*, dá o braço à "criança do retrato", pois, no mesmo ambiente fotográfico, é ele quem jorra, é ele que o poema descreve, é ele, logo, o protagonista, o destinatário da "dedicatória". Por outro lado, não me esqueço do que afirmou Pedro Eiras: "o sujeito em Herberto Helder dirige-se preferencialmente à própria linguagem", o que me permite supor que *também* à linguagem fotográfica se dirige o sujeito herbertiano nos poemas em que a fotografia se manifesta.

A própria luz, aquilo que permite a fotografia, pode ser fotografada, como ocorre na abertura de *Os brancos arquipélagos* (2004, p. 261):

> o texto assim coagulado, alusivas braçadas
> de luz no ar fotografadas respirando,
> a escrita, pavorosa delicadeza a progredir,
> enxuta, imóvel gravidade

"[t]exto" "coagulado", texto solidificado como um composto sangüíneo, e a fotografia captura a "luz" no "ar", respiração do mundo, elemento próprio da expansão luminosa. Aqui o aparelho é desprogramado, pois pertence à "escrita" em perene movimento, flutuação, modo de ler a imobilidade na gravitação planetária. Da mesma forma que "o fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias", nas palavras de Flusser, "a escrita" exerce poder sobre o

leitor, pois ela é uma “pavorosa delicadeza”, paradoxo próprio de quem provoca medo, dado o selvagismo da escrita “contra o mundo”, e acaricia com a “delicadeza” do pensamento aliado a uma imaginação feroz. A imagem fotografada, ao se converter em *image*, ganha esta possibilidade paradoxal própria da “escrita”. Em *Última ciência* (2004, p. 443) figura outra imagem, *image*:

> Uma golfada de ar que me acorda numa imagem larga.
> Os braços apertam os pulmões da estrela.
> E o golpe freme a toda a altura negra. Tremo
> na linha sísmica que atravessa o sono.

Acordar é despertar, e o sujeito acordado poderá ver a imagem. Mas acordar é também relembrar, e é possível executar a anamnese e criar a *image* da estrela cujos “pulmões” são apertados por “braços”, pneuma do mundo envolvido pelo cantor. Tal *image* é uma possibilidade de *alétheia*, verdade, neste caso, da construção poemática. E o canto pode advir do mesmo acordar, pois este verbo sugere a presença do acorde, conjunto de notas simultâneas, em harmonia. Mais música surge da “altura negra”, pois tons e sons classificam-se, na musicologia, por suas alturas. No cromatismo musical, os timbre mais graves podem ser chamados de escuros, e a escuridão comparece ao negrume da “altura” fremida pelo “golpe”. Como da canção se fala, o sentido musicológico da gravidade ganha o sentido de densidade na “altura negra”, pois denso é o poema, realidade composta de tremor orgástico e frêmito musical. Mais: “golpe” lembra ataque, e ataque, na terminologia da música, é o que dá início à execução da peça, é o primeiro som que se executa, a primeira nota ou o primeiro acorde. Se o sono é atravessado, acorda-se: ouve-se o acorde, vê-se a imagem e constrói-se a *image* poética.

A fotografia é a própria razão de ser de um poema de Herberto Helder já a partir do título, *Kodak* (1981, p. 467):

> E vejo
> a fotografia, espuma desabrochada
> eriçadamente
> no ar moldado. A luz
> é inteligente. (...)

> (...)
> Transpira a folha impressa, velocíssima
> flor convulsa – fotografia
> assinada pela luz, repetida
> na solidão fundamental (...)

Flusser identifica imagens como superfícies significativas; no poema herbertiano, os sentidos transpiram na folha, capaz de ser "flor convulsa" e "desabrochada", pois pronta. A autora da fotografia é a própria "luz", inteligente, pois une, interliga várias imagens numa única imagem, numa única superfície. Agora sim a anunciada afirmação de Roland Barthes (1995, p. 389) acerca da fotografia e de sua relação com a morte:

> Cada ato de leitura de uma fotografia (...), cada ato de captura e leitura de uma fotografia é implicitamente, de uma forma recalcada, um contato com o que já não existe, ou seja, com a morte. Penso que é desse modo que se deve abordar o enigma da fotografia, pelo menos é assim que eu vivo a fotografia: como um enigma fascinante e fúnebre.

Barthes refere-se ao fato de que o instante capturado pela fotografia acabou, mora no passado, está morto: "(ass)*assinado*" pela permanência de sua imagem no retrato está o "homem" de "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio". A "folha impressa" com a imagem fotográfica em *Kodak* "transpira" porque permite esse "ato" de "leitura", afim ao da leitura do poema, já que ambos têm sentidos que emanam, transpiram do papel. A lugubridade do "enigma" fotográfico recorda-me as "pessoas" que "dormem" em *Flash*, pois neste poema se manifesta "a morte" em seu lamentável sentido de adormecimento de sensibilidade: é precisamente isto o que não se deve aplicar à "criança do retrato" de *Última ciência*, cuja superfície fotográfica também deve transpirar para que seus sentidos logrem contaminar de sentidos os quem vêem, ou lêem, a fotografia, o poema. E o suor prossegue no fundo de *Kodak* (1981, p. 468):

> Retrato impune, percorrido,
> extenso, em sua enxuta vigilância
> desarrumando-se
> com avencas a escoar-se no fundo suado.

A extensão do "Retrato impune" é a expansão de seus sentidos àquele que o vê, e mais uma vez posso afirmar, com Flusser, que "o fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas

fotografias", e por isso o resultado do trabalho fotográfico, neste caso o "[r]etrato", é capaz de praticar uma "enxuta vigilância", ou seja, inverter a ordem de observação e ser, ele mesmo, o observador. Mas se é uma "vigilância", está o "[r]etrato" alerta, portanto zeloso de seus próprios sentidos e da leitura do outro, daquele que o vê e lê. Anima-se, assim, a fotografia, pois vive, tanto que em seu "fundo suado" escoam "avencas", mais uma possibilidade viva e afim à flor "desabrochada", em sua plenitude vital. A lugubridade, pois, dá lugar a uma notável realidade pulsante, e *Kodak* se encerra (1981, p. 474) com uma maneira poeticamente definidora de tratar do próprio olhar:

> O olhar é um pensamento, ou largura surpreendida
> pela rapidez
> do ar, ou tendões de som promulgado.
> Zona rápida: a bebedeira. Retrato – tema
> do excesso.
> Com a mão esdrúxula, como trabalha a morte
> que trabalha. É como tudo se cala. [5].

Pensa-se com um "olhar" capaz de inteligência, de leitura das imagens e das *images* que receberão outros sentidos, pois "a mão" que estende esse "olhar" é "esdrúxula", ou seja, capaz de poemas. A luz, autora que é da fotografia, torna o ar rápido; como escreveu Marcelo Gleiser (2002, p. 267), em afirmação já citada, "a luz está sempre em movimento", e comparece aqui o fogo heraclitiano, origem da vida e da mesma luz, como se lê também em *Exemplos* (2004, p. 340):

> (...) a combustão
> dentro da fotografia: a sibilante cara:
> a cara:
> e a maneira sagaz de trazer cada coisa até à própria labareda (...)

Cara a cara se dá a relação entre o fotografado, filho do fogo e da luz, e o que vê, e mais uma vez tem lugar a possibilidade de um encontro profundo. O fogo fala também de

[5] Disse eu, em nota de pé de página no capítulo 2, que *Kodak* foi excluído das edições da *Poesia toda* de 1990, 1996 e 2004. Mas algo de *Kodak* é recuperado por obras posteriores de Herberto Helder, como *Do mundo* – que é, portanto, mais que (1994, p. 6) "aquilo que foi possível fragmentariamente salvar de *Retrato em movimento*". Cito apenas um exemplo: em *Do mundo*, reaparece, feito verso, o primeiro sintagma desta estrofe de *Kodak* (2004, p. 552) : "O olhar é um pensamento". Além disso, o verso seguinte também resgata *Kodak*; no livro desaparecido, lê-se (1981, p. 474): "Tudo assalta tudo o que é/ repousado (...)"; em *Do mundo* (2004, p. 552), "Tudo assalta tudo, e eu sou a imagem de tudo".

certo primitivismo, de certa elementaridade. Portanto, as “imagens técnicas”, credoras tecnológicas e modernas da luz, não se opõem à labareda, realidade primitiva. Em *Kodak*, enfim, surgem mais uma vez a “felicidade excessiva” e a bebedeira do poema dionisíaco, e rascunha-se o silêncio (ausência de palavras, excesso de sentidos) que o retrato guarda, silêncio ambicionado pela própria poesia: “É como tudo se cala”. E a própria morte é trabalhada e, por sua vez, também “trabalha”, fixada na imagem que Barthes define como “um enigma fascinante e fúnebre”.

4.2.2 Imagens: cinema

“Som, radar, peixe, k.” é um verso de “Joelhos, salsa, lábios, mapa” (2004, p. 212). Este “k.”, disse eu em “A macieira”, é sinal *des*-decodificado, como fosse uma fórmula mágica. Por outro lado, tendo em vista que letras avulsas também podem fazer sentidos, penso no efeito elaborado por Kulechov, batizado justamente com a letra que figura no poema, pois é a inicial do nome deste russo que foi professor de Eisenstein. Ao exibir uma mesma expressão facial após quatro imagens distintas (um prato de sopa, um revólver, um ataúde infantil e uma cena erótica), Kulechov desejava provar que, dada a influência da imagem anterior, o espectador seria levado a ver, no mesmo rosto, fome, quando vira antes um prato; horror, quando vira antes uma arma; compadecimento, quando vira antes um ataúde de criança; e desejo, quando vira antes uma situação erótica.

Neste ponto, penso num comentário de Pedro Eiras (2007, p. 136) acerca de Herberto Helder: “A indeterminação do sentido” abre “a interpretação do texto em diversos sentidos, em vez de condicionar a leitura numa só pista interpretativa”. A poesia herbertiana, praticante de uma autoreferencialidade fortíssima e promotora da fundação de sentidos vários e vastos, não está presa a pistas interpretativas estanques. Assim, eu, no papel de leitor, contribuinte,

portanto, do que leio, permito-me trabalhar numa tarefa da ordem da expansão de sentidos *a partir* da poesia de Herberto Helder, sem jamais ter a paupérrima ambição de estagnar algum dos "diversos sentidos" deste "texto" tão múltiplo.

E a "letra k." se relaciona, no poema de Herberto Helder (2004, p. 212), com a visão: "Enquanto a visão de um copo de pé e da letra k.". Assim, o que determina a leitura, o *efeito* k., é a "visão de um copo de pé"; a "visão" descrita no poema é, ainda, afim à prática mágica, pois, além de não permitir que o significado seja mais que sugerido, um "copo" posto "de pé" lembra certa práxis popular, a simpatia, que lida com objetos de uso cotidiano para deles obter um resultado que extrapole estes mesmos objetos: "Não toques nos objectos imediatos./ A harmonia queima" (HELDER, 2004, p. 452). Torna-se possível, logo, associar a magia à montagem cinematográfica.

Volto a *Exemplos* (2004, p. 335) agora e parto da fotografia à fotografia em movimento, o filme, já que "alguém pegou/ na máquina de filmar" e criou-se a velocidade a partir das possibilidades da filmagem, e "a cabeça" filmada parece um "meteoro". O poema (2004, p. 335-336) mantém seu cinematografismo ao tratar da experiência de se assistir a um filme:

> e havia por vezes a vertente das espáduas desalojadas
> um canal sumptuoso
> cortado "era tão estranho!" pela ligeireza dos dedos abertos
> delicado pentagrama a duas alturas
> "uma estrela refractada" para falar do que se viu
> na projecção do filme e então podia-se adiar tudo menos aquela ideia
> de que "não digo beleza" de que uma força
> impelia tudo e a rapidez criava formas
> linhas de translação feixes

A linguagem cinematográfica amalgama diversas outras. Cria-se um "delicado pentagrama", "'uma estrela refractada'" para que "o filme" "que se viu" ganhe sobrevida, leitura, estenda-se ao poema que se faz como devedor da obra primeira, cinematográfica; esta é produtora de mais do que "beleza", produtora sim de "uma força" capaz de criar formas, "linhas de translação feixes" – cabe ressaltar que "um feixe/ de chamas de cada lado" é que dá

ao “tigre” de *Cobra* (2004, p. 311) sua “força” –, do mesmo modo que formas são “campânula e jarro”, os “pulmões do mundo” de *Os selos, outros, últimos* (2004, p. 506). Assim sendo, a continuação do filme no poema, “aquela ideia” inadiável, é uma maneira de fazer o filme respirar, e os “dedos abertos”, formadores do “pentagrama”, são os que poderão escrever o texto pneuma do filme; afirma Lindeza Diogo (2001, p. 184): “(...) todos os elementos de uma comunidade solidária pela percepção fílmica (...) passam ao acto e põem a ‘poesia’ em prática, derrubando toda a cultura”, e escrevendo, com efeito, a partir da “percepção fílmica”.

De algum modo, as duas linguagens artísticas que comparecem a *Exemplos* fundem-se, e assim pode ser fundada uma poesia de ritmo cinematográfico, visualmente plena já que plena de imagens e de *images*. A “rapidez” mais uma vez aparece como traço polissemicamente iluminado, pois vem da luz, inimobilizável, e do fotograma, a “ilusão [que] (...) se baseia no princípio físico da persistência da retina, que é a impressão de realidade (...) de movimento que o olho sofre em ‘movimento’ de registros inanimados”, segundo Rogério Sganzerla (2001, p. 69). Assim, a luz produz a vida do filme dada a rapidez que permite a “persistência da retina”. Acerca do fragmento herbertiano citado, Maria Estela Guedes (1979, p. 141) afirma que

> o símbolo *pentagrama* foi gerado pelo valor numérico da palavra *cinco*, implícito no signo *dedos*. A valência numérica do pentagrama gera por sua vez a *estrela*. Dupla estrela, pois refractada (...), pormenor originado pelas *duas alturas* do pentagrama, as quais por seu turno tinham sido geradas pela representação das mãos (...), a partir ainda do signo *dedos*.

A presença dos “cinco dedos” (quintessencial, como se verá em “O ouro”) é freqüente na poesia de Herberto Helder: aparece em “Aos amigos”, de *Lugar* (2004, p. 127) – “Amo devagar os amigos que são tristes com cinco dedos de cada lado” –, em *Do Mundo* (2004, p. 515), – “A uma devagarosa mulher com cinco dedos potentes” –, em *Flash* (2004, p. 388) – “(...) pêlo/ baixo arrebatar-me furiosamente os cinco dedos” –, etc. Claro está que pelos “cinco dedos” da mão diz-se da própria prática do fazer poético, pois se diz do membro que escreve,

e também do toque, da materialização das *images* escritas. Herberto volta ao "*cinco*" "cinematográfico em "Cinemas" (1998, p. 7): "a mão instruída nas coisas mostra, rodando quintuplamente esperta, a volta do mundo, a passagem de campo a campo, fogo, ar, terra, água, éter (ether), verdade transmutada, forma". Nos "Cinemas", "a mão instruída nas coisas", pois, será uma corpórea manifestação dos elementos, incluindo o quinto, a quintessência. Tudo se encontra na experiência de ver um filme, mesmo o "éter", aquilo que está em toda parte, e a "verdade" é "transmutada" *pela* e *na* realidade fílmica, "forma" cinética, imagens plenas.

O poema torna-se corpóreo, e passa a inspirar-se no filme em outro aspecto; nas palavras de Félix Guattari (1992, p. 153), "No cinema, o corpo se encontra radicalmente absorvido pelo espaço fílmico, no seio de uma relação quase hipnótica". É esta absorção do corpo que o poema quer ao realizar em si a permanência do filme, do "que se viu", e por isso "aquela ideia" é inadiável, pois o corpo do poema e, conseqüentemente, o do leitor, estão tomados pelo "espaço fílmico". Os "cinco dedos" corporalizam a experiência do espectador que, a partir do filme "que se viu", pode usar seu absorvido corpo para a escrita do seu poema-filme, espectador que é o eu lírico de *Exemplos*. Como já comentei, pode-se apreender dos "cinco dedos" também a idéia de tocar, como aparece num texto herbertiano que diz diretamente de cinema, "*(memória montagem)*"[6], de *Photomaton & Vox* (1995, p. 146): "Ou então o poema vitaliza a vida se a toca nalguns pontos. O poema gera uma vida nesses pontos tocados". Lê-se neste tipo de toque a idéia mesma de intervenção, e é o poema fílmico que poderá retirar da "vida", em seus "pontos tocados", vitalidade, e assim gerar "uma vida", uma criança no sentido herbertiano. Reparo também uma sugestão musical, pois toque é o que tira som dos instrumentos, e o próprio universo tem sua música, como em breve se verá com

[6] Este texto, originalmente, pertence a *Cobra*, do mesmo modo que os poemas de *Exemplos*. Mas, na *Poesia toda* de 1981, já não se encontra "*(memória, montagem)*" como parte de *Cobra*, pois o texto não figura nesta edição, tampouco nas de 1990, 1996 e 2004.

Pitágoras. No mesmo "*(memória, montagem)*" (1995, p.148) há uma "como que" (HELDER, 2004, p. 337) explicação da presença da "máquina de filmar" em *Exemplos*:

> Quando Apollinaire leu *Lês Pâquês à New York* ou *La Prose du tranassinbérien et de la petite Jeahanne de France*, de Cendrars, percebeu depressa que a simultaneidade era o estúdio pormenorizadamente sonhado pela sua gramática tão inquiridora. A paciência tinha enfim acesso a uma extrema intensidade da memória. Era simples ser múltiplo; bastava ter o centro em toda a parte.
> Depois fundou o modelo: os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos.

Por que não ler o "alguém" que "pegou" a "máquina de filmar" como um poeta futuro, cujo modelo foi fundado por Apollinaire? A "simultaneidade", por ser afim à não exclusão de opostos, é, por isso, afim à poética de Herberto Helder, que se torna, portanto, um desses "poetas futuros" – ainda hoje, não apenas no espantoso momento em que Lourenço salientou o "imaginário convulsivo e pânico". Não só: pela via da técnica, "os poetas futuros" têm "máquinas de filmar nas mãos" como se reproduzissem a atitude prometeica, portando o fogo que permite ao homem a produção do artefato, do objeto engenhoso. Ademais, há em "*(memória montagem)*" (1995, p. 148) uma afirmação de caráter radical:

> Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo.

"Qualquer poema *é* um filme" (grifo meu), pois, por que ambos lidam com o tempo? Decerto. Cito Rosa Martelo (2005, p. 50), que escreve precisamente acerca de "*(memória, montagem)*": "é, de facto, em função de uma reflexão orientada para a demonstração da dizibilidade do tempo através da imagem na poesia que o poeta recorre à identificação poesia/ cinema, ou, mais concretamente, poema/ filme". Ou seja, mais que lidar com a idéia de tempo, o poema *diz*, "através da imagem na poesia", o tempo. Retorna "*(as transmutações)*", já que o "espaço" criado pelos "objectos" é, assim, "metáfora do tempo". Logo, a própria página em que figura o poema, espacial, torna-se tempo metaforizado – nem tão metaforizado assim, pois o espaço, por condição, prevê o tempo –, e as imagens, neste caso *images*, temporalizam-se na sua própria significação. Ainda em "*(memória, montagem)*" (1995, p.

147) lê-se que “tudo isto reproduz a relação pessoal com o espaço e o tempo, quero eu dizer: uma montagem, uma noção narrativa própria”. Assinalo que narrativa não quer dizer “prosa”, pois “Não nos acercamos da prosa (...), a prosa é uma instância degradada do poema” (HELDER, 1995, p. 147). Em outra altura, Herberto Helder afirma (2001a, p. 195): “Não existe prosa. A menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendem ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender”.

Portanto, a única possibilidade da existência da prosa é no caso de textos de ensino, completamente esvaziados de magia, o que não se dá com diversos romances (2001a, p. 195): “Leio romances desde que perceba que não estão a responder. Alguns são extraordinárias máquinas interrogativas”. Narrativa, então, é “montagem” resultante da “relação pessoal com o espaço e o tempo”, criação de metáforas, de imagens fílmicas e *images* literárias. Considero notável que, na *Poesia toda* de 1973, o *Húmus* (1973, p. 55) herbertiano tenha com subtítulo “*Poema-montagem*”, o que acentua a idéia de que “montagem” é “uma noção narrativa própria”, pois Herberto Helder, a partir de uma “relação pessoal” com o *Húmus* de Raul Brandão, monta seu poema a*propria*ndo-se de narrativa alheia. Andrei Tarkovski (1998, p. 144), ao analisar o tempo cinematográfico, afirma:

> Juntar, fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica.
> Esculpir o tempo!

O tempo, assim, é tratado materialmente pelo poeta, assim como foi esculpido pelo cineasta, e por isso se tornam possíveis as “transmutações”. A “montagem” – dita de outro modo, “uma cuidada maneira de receber a memória”, em palavras de Herberto (HELDER, 1995, p. 147) – é aquilo que cria a narrativa, e a montagem cinematográfica é feita pelo corte, definido por Rogério Sganzerla (2001, p. 113) como “movimento de luz e sombra, imagem e som, gesto e ruído combinados”. Este “movimento” rápido remete aos “feixes” de *Exemplos*, pois um feixe de luz corta o espaço “com muita evidência” (HELDER, 2004, p. 277), dado ele

ser material, imparável e, como afirma Nelson Brissac Peixoto (1993, p. 238) em comentário citado em “A magia”, “ponto” transformado em “linha” em nome do movimento. Faz-se, portanto, uma efetiva montagem em *Exemplos*: ao cortar com os rápidos “feixes” o filme visto, o poema inaugura uma nova montagem, pois se combina ao “que se viu”: “[q]ualquer poema é um filme”, e ambos são cortes, “feixes”, “movimento de luz e sombra”. Observo, a propósito, que a comparação de Tarkovski (1998, p. 211) entre cinema e literatura é diametralmente oposta, pelo menos em aparência, à de Herberto Helder:

> A única característica comum entre essas duas formas de arte inteiramente autônomas e independentes é, a meu ver, a maravilhosa liberdade de usar o material como querem.
> (...)
> O cinema é a única forma de arte em que o autor pode se considerar como o criador de uma realidade não convencional, literalmente, o criador de seu próprio mundo.

O genial cineasta russo afirma que um poema não pode ser um filme, já que apenas o cinema permite a criação de um mundo “próprio”. Mas, ao afirmar que “poema” é “filme”, Herberto Helder, além de focar a idéia de tempo em sua poesia, “determina”, segundo Frias Martins (1983, p. 61),

> uma poética (*uma linguagem total*) hierarquizada em camadas em cujo topo estará o cinema, a linguagem cinematográfica consubstanciadora dos recursos do verbo, da imagem, do movimento, do ritmo, da sua própria complexidade significante na montagem que realiza enquanto filme.

Com efeito, o cinema é uma linguagem complexa a partir mesmo de sua natureza, pois pode lançar mão de diversas outras linguagens artísticas, e assim ser visto como a “linguagem total”. A “linguagem total” que a poesia herbertiana ambiciona ser lança mão, portanto, da cinematografização do poema, e aqui Herberto dá o braço a Tarkovski, pois, de acordo com o autor de *Solaris*, só o cinema permite ao manejador de sua linguagem a plena criação de um mundo, e os poemas do mundo de Herberto Helder querem-se cinematografizar. Isso permite a herbertiana afirmação (1995, p. 147) de que “Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos”. Rosa Martelo (2005, p. 51) comenta um interessante aspecto desta lista: “poetas todos eles autores de poemas longos, narrativos,

nos quais a memória e as imagens perceptivas confluem para a evidenciação do tempo; poetas que, todos eles, embora de formas muito distintas, foram mestres na arte da montagem": não será o caso também de Herberto Helder, poeta *montador* no sentido mesmo da sua imagética, e autor "de poemas longos", ou melhor, de um longuíssimo *poema contínuo*?

Portanto, o convite a Homero, Dante, Pound e Eliot não se dá no sentido estreito de que esses autores carregam seus textos de visualidade; cabe convidar Umberto Eco (1997, p. 55) que, em meio a um comentário sobre Manzoni, roga: "Não venham me dizer que um escritor do século XIX desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção". Na lista herbertiana, dois dos autores são ainda anteriores a Manzoni, e o caráter cinematográfico dos quatro reside justamente na presença, em suas literaturas, da "*linguagem total*". Não é descabido que se traga, a título de ilustração do caráter "*total*" do cinema, um comentário de Julio Bressane (1996, p. 89) acerca da visão cinematográfica de Gilles Deleuze:

> Sente Deleuze que o cinema (...) é um organismo intelectual demasiadamente sensível que faz fronteira com todas as artes, ciências e... a vida. Nômade, transpassa-o tudo. Corpo-máquina, conecta-se com todo universo. Cinemancia, expõe-se e imprime-se antecipadoramente no devir. Cinema eterno deslimite, desbordado, destino de "des"...

A "fronteira" que estabelece "com todas as artes" é o que faz do cinema uma "*linguagem total*". O mais sedutor em trazer para aqui o supracitado fragmento delueuzeano de Bressane é a quantidade de semelhanças que seus sentidos guardam com a poesia de Herberto Helder, como que a corroborar a cinematografização desta poética: "artes, ciência e... a vida" faz pensar na não-exclusão realizada pelo autor de *Do mundo*; "[C]orpo-máquina" lembra não apenas a maquinação herbertiana, mas também a presença da máquina e sua atividade de corpo mesmo, como no "Tríptico"; "todo universo" é o lugar onde o texto herbertiano ouve a música, claro, universal que Pitágoras intui e que logo aqui será abordada; "Cinemancia" vê no cinema, ou no poema, já que "[q]ualquer poema é um filme", a magia vista em "A magia", e a adivinhação que permite acessar o oculto; "devir" remete a Heráclito

e à criança que Nietzsche viu no pensador grego e que, alquimiada, percorre a poética de Herberto Helder em sua "felicidade excessiva" e em sua desobediência a regras; "deslimite", enfim, é aquilo que *o poema contínuo* e todos os outros textos herbertianos criam, pois a *Última ciência* não se compõe de margens estreitas, mas sim de interpenetrações e mediações.

O mesmo Deleuze é trazido por Rosa Martelo (2005, p. 51), para quem

> o que Herberto Helder verdadeiramente valoriza é a capacidade de irradiação da imagem, o jogo de ecos e de replicações expansivas promovido pela coexistência das imagens, é a imagem capaz de 'uma apresentação directa do tempo', isto é, capaz de evidenciar o que Deleuze considerou um tempo crónico e não cronológico.

"Qualquer poema", assim, logre ser "um filme", seja capaz de "um tempo" expansivo e coexistente, "crónico" mais que "cronológico". Claro está, e é Herberto Helder (1998, p. 7) mesmo quem afirma, que "a escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar": "modos", se "esferográficos", *propiciatórios* de um tempo não conformado apenas à cronologia, mas contaminado, na escrita, pelo "tempo crónico" do cinema. Penso agora que o tempo interessante para a poesia de Herberto Helder seja apto a recuperar o Aion deleuzeano: "Sempre já passado e eternamente ainda por vir, Aion", nas palavras de Gilles Deleuze (1974, p.170), "é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se libertou do seu conteúdo corporal presente e por aí desenrolou seu círculo, se alonga em linha reta, tanto mais perigosa, mais labiríntica, mais tortuosa por esta razão". Retorno mais uma vez a *Exemplos* (2004, p. 336) e ali percebo um tempo bastante afim ao dito por Deleuze:

> recorria-se ainda a imagens para devolver essa cabeça
> ao fulgor da sua precipitação contra os olhos
> a queda "como oxigénio a arder" e a fuga
> e a correria em que voltava para subir e rodar
> de um modo que dizíamos: "indomavelmente"

É espantosa a articulação entre imagem e tempo no fragmento herbertiano. O "conteúdo corporal presente" torna-se de tal modo *tortuoso* que as "imagens", "indomavelmente", não atendem de modo algum a qualquer tempo cronológico. "[E]ssa cabeça", assim, é devolvida "ao fulgor da sua precipitação", ganha um *tempo* imagético, uma

imagem-tempo. “[E] a fuga/ e a correria” em que tudo se dá parecem ser mais rápidas até que o “presente”, mais perigosas, mais labirínticas, mais tortuosas “por esta razão”, lugar da simultaneidade, ou “coexistência”, de “passado” e “ainda por vir”. Aliás, “Aion”, nas palavras de Agamben (2005, p. 89), “indica a força vital, na medida em que esta é percebida, no ser vivo, como algo de temporal, como algo que ‘dura’, ou seja, como *essência temporalizante* do vivente”. Deleuze (apud MARTELO, 2005, p. 59): “Deixamos de ter uma imagem indireta do tempo, decorrente do movimento, para termos uma imagem-tempo directa da qual o movimento decorre”. O fragmento de *Exemplos* não faz o tempo decorrer “do movimento”, mas cria uma indiscernibilidade a partir da sua “imagem-tempo”.

À fotografia talvez esteja vedada a criação da imagem-tempo. Porventura por isso, Barthes vê no “ato de leitura de uma fotografia” “um contato com o que já não existe, ou seja, com a morte”. Nos fotogramas que compõem o poema que é “filme”, no entanto, há a hipótese da “ressurreição”, e a vida salta *ao* e *no* mundo pelo “nervo que irrompe do poema”. Frias Martins (1983, p. 58) lê tal irrupção do poema no mundo como um “afastamento” do poema “de seu próprio ponto de rotação em direcção ao real que o rodeia”, em direção centrífuga, portanto, aos diversos *tus* leitores que o mundo abrange. E, no mundo, espaços privilegiados de apreensão do filme: “Cinemas” é, já se sabe, o nome dum texto de Herberto Helder (1998, p. 7): “(...) ao fundo da assembleia sentadamente muda morrendo e ressuscitando segundo a respiração da noite nas salas”. Não apenas “a ressurreição do instante exactamente anterior à morte”, como se lê em “*(memória, montagem)*”, mas uma simultaneidade, já que a experiência cinematográfica é total, de morte e ressurreição.

Uma das presenças cinematográficas em “*(memória, montagem)*” (1995, p. 147) é a de Godard, via Rimbaud: “Rimbaud partiu de todos os lugares para dimensões paralelas, e fez no poema presente a montagem do poema ausente; aparece um pouco como o discípulo ancestral de Godard”. Aparece a idéia enseinsteiniana de “montagem de atrações”, “uma transformação

imagética do princípio dialético" (apud LEAL[7]), já que dois planos independentes, ou até mesmo opostos, criam, montados, um sentido que os ultrapassa. O poema ausente de Rimbaud, claro, é exatamente o não escrito, aquele que se origina do abandono da literatura praticado pelo poeta francês. Mas o "poema ausente" aparece como resultado dialético dos opostos que se lêem no "poema presente", atraídos num tipo de montagem que lembra a teorizada, e praticada, por Sergei Eisenstein. Um vívido e curioso exemplo rimbaldiano (1995, p. 235) é uma estrofe de "A Eternidade":

> Nada de esperança,
> E nenhum *oriétur*.
> Ciência em paciência,
> Só o suplício é certo.

O poema traz à lembrança a amputação que o poeta sofreria muitos anos depois, quando já teria deixado a literatura e comporia apenas o "poema ausente" referido por Herberto Helder. À perna amputada sucederam-se o câncer e a morte de Rimbaud. O "poema presente" monta o "ausente" não apenas por uma espécie de premonição do futuro "suplício", do qual fez parte a "ciência" médica que tirou a perna de Rimbaud, mas porque é difícil ler, sem a perspectiva do silêncio adotado pelo poeta, aquilo que ele escreveu antes de, definitivamente, calar-se em poesia. Faz-se, assim, uma espécie de dialética, cujos termos são o poema escrito, o "presente", e o não escrito, o "ausente"; o sentido resultante dá-se pela montagem referida no supracitado texto herbertiano. É possível considerar que, ao se referir a "dimensões paralelas", Herberto Helder diz da vida rimbaldiana pós-literatura e considera, já que de cinema está pleno "*(memória, montagem)*", cinematográfica a obra de Rimbaud, pois ele "partiu de todos os lugares", todas as linguagens, só não tendo filmado dada a não existência, em seu momento histórico, da "máquina de filmar". Por outro lado, com câmaras à disposição, Godard faz um cinema que traz como uma de suas "dimensões paralelas", por

[7] http:// www.uol.com.br/ cultvox / novos_artigos/ eisenstein.pdf

exemplo, a literatura, como na memorável citação a Jorge Luis Borges em *Alphaville*: Godard, mestre de Rimbaud, também "partiu de todos os lugares".

O cinema de Godard, ao lado do de Samuel Fuller, é lido por um seu também discípulo, mas este cronologicamente contemporâneo ao mestre, o já citado Sganzerla (2001, p. 38), que me enseja uma aproximação entre o realizador de *Pierrot le fou* e Herberto Helder:

> Pode-se observar que nos filmes destes diretores os conflitos provêm do caráter animal das personagens, da condição animal do homem. E é por isso que a psicologia é relegada a segundo plano, tornando-se impotente para "explicar" este instinto (o mesmo acontece com a moral e a sociologia).

Do mesmo modo, a presença da condição animal do homem é decisiva na poesia de Herberto Helder, ainda que, no caso do autor de *Do mundo*, a animalidade seja mais do que uma mera "condição", pois é um estado admirável a se alcançar. Mas é fato que pelo menos dois aspectos da poética herbertiana aproximam-na do cinema de Godard: a ausência de uma abordagem mais socialmente científica a explicar o homem, criando um tipo de anti-sociologia ou a implosão da sociedade culturalizada naquilo que ela tem, decerto, de restritivo, e a presença rara de traços psicoligizantes – traz a psicologia, ou a psicanálise, ocasionalmente o crítico de Herberto, já que o próprio (2001, p. 194) define a "psicanálise" como "a doutrina por excelência corruptora da sacralidade". Ainda por Godard, recorro outra vez a Sganzerla (2002, p. 39), que comenta dois diálogos presentes em *Acossado*:

> Michel diz que "denunciar é normal, os delatores delatam, os assaltantes assaltam, os assassinos assassinam, os amorosos amam".
> (...)
> (Outro diálogo de "Acossado": Patrícia diz a Michel que "gostaria de saber o que há por trás de teu olhar. Olho-te durante dez minutos e não sei nada, nada, nada!").

Trata-se, assim, da "evidência do 'ser' em contraposição à relatividade do 'saber' e do 'possuir'", como diz Sganzerla (2002, p. 39), e mais uma vez o olhar ("Olho-te durante dez minutos e não sei nada") se impõe a outro tipo de conhecimento – a propósito, "para Helder, o olhar aprende a funcionar como uma câmara", nas palavras de Lindeza Diogo (2001, p. 183). É já flagrante o interesse da poética de Herberto Helder, muitas vezes através da visão, por

um conhecimento do que está oculto, não daquilo que se banalizou pelo senso comum ou pela cultura. O saber é posto à parte na abertura de um dos poemas de *Flash* (2004, p. 390):

> Adolescentes repentinos, não sabem, apenas o tormento de um excesso
> giratório. Com as cabeças zoológicas.
> Os anéis nas patas.
> Oprime-os para dentro um clarão dançante.

Os "[a]dolescentes repentinos", mesmo que pessoas, são animais, e saliento que a única *logia* deste fragmento de *Flash* é a que se lê em "zoológicos". Animalizados, portanto, os "adolescentes" não sabem, como Patrícia, "nada, nada, nada!", "apenas o tormento de um excesso/ giratório", ou seja, apenas a condição debruçada de sua própria condição excessiva, portanto dionisíaca, fundida à natureza. Como trato novamente do dionisíaco, Nietzsche retorna via seu estudioso Roberto Machado (1999, p. 29) já que para o explosivo filósofo alemão

> a valorização da arte – e não do conhecimento – como a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência é a busca de uma alternativa contra a metafísica clássica criadora da racionalidade. Idéia que sempre permaneceu fundamental no pensamento de Nietzsche: a arte tem mais valor do que a ciência por ser a força capaz de proporcionar uma experiência dionisíaca.

O que Herberto e Godard realizam, a partir da ausência de canônico conhecimento, respectivamente, nos "Adolescentes repentinos" e em Patrícia, é a mesma "valorização da arte" em relação à ciência – no caso herbertiano, especificamente a ciência da "oposição racionalismo/ irracionalismo, que pertence de modo irredutível a nossa cultura", nas palavras de Agamben (2005, p. 30) – que se lê no fragmento nietzscheano de Machado. Tanto o poeta como o cineasta lidam com "as questões fundamentais da existência", e para isso fazem arte. É evidente que a ciência comparece à obra de Herberto Helder, em muitos momentos, sendo a ela até bastante cara, mas jamais será uma ciência que não seja contaminada por outros tipos de *práxis* – a mágica, a astrológica, a alquímica, etc., inclusive a corpórea, o que se mostra num portentoso verso de *Do mundo* (2004, p. 530), "esta ciência é ver com o corpo o corpo iluminado". E a luz, um perene movimento, ilumina, enfim, a dança (outra arte, outra expressão afim a Dioniso) dos "[a]dolescentes". Se feita a luz, faz-se possível a fotografia, e

também o cinema, e também o lugar onde o filme acontece, o "écran", em *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 354):

> A memória maneja a sua luz, os dedos,
> a matéria.
> É mais forte assim
> queimada no écran onde brilha
> o buraco da carne,
> os espelhos
> fechados
> de repente vivos como oceanos sob
> os antebraços, as mãos.

"A memória" é o lugar de uma possível montagem, como prova o título do aqui recorrente texto de *Photomaton & Vox*, "*(memória, montagem)*". A "luz", manejada pela memória, monta o filme que se viu na abertura de *Exemplos*, filme que durará no poema. A "matéria" interessante é a do "écran", lugar da "carne" "queimada", elétrica, ígnea. Mais uma vez se presentificam "os espelhos", objetos que reproduzem e estendem a imagem. Como há luz no poema, é sedutor ver em seus "espelhos" o "relâmpago" de "*(é uma dedicatória)*" (1995, p. 8), e também o "[m]orrer é assim: sepultado na luz como um pássaro no voo" de "A Imagem expansiva" (1981, p. 414): se foi o relâmpago (o natural ou o do flash da câmara fotográfica) que sepultou o "pássaro no voo" (o que lembra a lugubridade que Barthes viu na fotografia), pôr "espelhos" diante desta imagem é dar-lhe vida, ou seja, é transmitir-lhe a vitalidade não mais do pássaro (morto, pois "[m]orrer é assim"), mas da imagem do pássaro fotografado: "de repente vivos como oceanos", como lugares de movimento incessante, os espelhos.

Ressalto neste ponto que a idéia de movimento giratório é importante na perspectiva cinematográfica herbertiana: "giratória" é a "cabeça" filmada em *Exemplos*, "giratório" é o excesso dos "[a]dolescentes repentinos", afins a Godard, de *Flash*, giratório é aquilo que tem "o centro em toda a parte", como se vê em "*(memória, montagem)*". A luz não pára, é também giratória, assim como o é o planeta, executor de um movimento que a "máquina de filmar" não deixar de tentar reproduzir. Não é demasiadamente desmedida a lembrança de uma

fotografia que mostra o próprio Godard numa cadeira de rodas (giratórias) a filmar uma seqüência de *Acossado*; de todo modo, tem lugar, mais uma vez, a idéia herbertiana de movimento, de sínese, de inteligência da luz para a concepção da imagem. Mais que isso: tem lugar uma idéia expressa por Herberto em "Cinemas" (1998, p. 7), muito parecida com um verso de *Do mundo* (2004, p. 519), "[b]eleza ou ciência": "A beleza é a ciência cruel, imponderável, sempre fértil, da magia? Então sim, então essa energia à solta, e conduzida, é a beleza".

Lembro-me de que Herberto (2001a, p. 192) diz ser a "magia" um "reino" "complexo de poder". No entanto, a presença da "ciência" num escrito que tem "Cinemas" no título faz-me cogitar uma inteligência da luz naquilo que ela poderá ter de mais científico, pois o cinema é, dentre todas as artes, a de produção mais tecnologicamente sofisticada. Mesmo os materiais exigidos para a produção de um filme são bastante menos acessíveis que os exigidos, por exemplo, pela literatura, pelo teatro ou pelas artes plásticas. A eletricidade é um pressuposto do cinema, e não deixo de ver na "energia" "conduzida" dita por Herberto Helder um modo de sugerir uma relação que passa pela "ciência" num grau elevadíssimo de sofisticação, mas cujo resultado será artístico, será a "beleza", será um artefato cujo fundo mítico remonta a Prometeu.

Importa-me chamar outro cineasta que figura em "*(memória, montagem)*", Orson Welles, assim comentado por Herberto Helder (1995, p. 147-148):

> a inteligência de Welles, por exemplo, está em desembaraçar os fulcros de energia da inerte matéria que os estrangula, e seguir a sua irradiação. Essa irradiação cria a montagem, a história, a vitalidade do imaginário. Welles aprendeu em Shakespeare, e exemplifica assim a leitura de Shakespeare, não como cinema mas como poesia.

O tema é a montagem, claro, recurso que sustenta a peculiaridade do cinema a partir da idéia eisensteiniana de "montagem de atrações", criadora de uma dialética fílmica. Além disso, segundo Tarkovski (1998, p. 136), a "natureza do material filmado manifesta-se através do caráter da montagem". No caso de Welles, é a montagem o que permite à "vitalidade do

imaginário" trazer a "história" para o filme e reinventá-la, como se percebe em *Cidadão Kane*, um dos filmes inventores do cinema, pois foi pioneiro ao colocar a câmara no teto do *set* de filmagem. Como que a seguir a "irradiação" da própria luz, a câmara passa a olhar desde o alto para revelar o que já tinha sido escrito por uma "história" pessoal, a de William Randolph Hearst, magnata estadunidense da comunicação social. O império de Hurst, claro, pode trazer à "memória", via uma "montagem" por atração, o império dinamarquês hamletiano, e Shakespeare retorna, lido por Welles, "como poesia".

Um texto de *Photomaton & Vox* intitulado "*(magia)*" (1995, p.126, 127) diz de um filme "inspirado, baseado ou pretextado" num texto herbertiano, filme que "é uma obra maléfica", pois mais uma vez o cinema supera a poesia em termos de produção de sentidos:

> Comecei a ver e a assustar-me. Era um belo filme, e excedia o meu poema em vários sentidos e proporções. Talvez seja de esclarecer que a película revelava certas intenções esconsas do poema e fazia desabrochar, de maneira perturbadora, algumas das suas imagens. (...) A eficácia que deveria pertencer ao poema deslocara-se completamente para o filme. (...) Eu fora desapossado do lugar, do poema, e então decidi nunca mais considerar esse texto como meu.

Desaparece a autoria porque as "imagens" que o filme revela suplantam o próprio poema, e assim o autor da obra primeira é morto, e, conseqüentemente, mata a obra (1995, p.127): "Então destruí o poema". O texto conversa com o segundo poema de *Exemplos* (2007, p. 337), já citado, cujo primeiro verso é "[e]is como que uma coisa como que nos interessa: destruir os textos", poema no qual tem lugar aquilo que Frias Martins chama de "violentação lingüística". No caso de "*(magia)*", a violência chega à própria destruição do poema que gerou o "filme"[8], pois a "magia", título do texto, passou a pertencer à obra cinematográfica.

[8] Em busca de localizar o filme referido em "*(magia)*", perguntei sobre ele a Gastão Cruz, com quem Herberto Helder mantém relações pessoais. Assim escreve Gastão, por e-mail: "Para tentar esclarecer-te, falei com o Herberto acerca do filme referido no texto "(magia)"", de *Photomaton & Vox*. Disse-me ele que o filme era uma curta-metragem feita em Angola, onde o Herberto viveu em 71-72, por alguém ligado aos cine-clubes (...), de cujo nome completo ele não se lembra bem mas cujo apelido seria Dintel. Nunca mais soube do autor do pequeno filme, que venceu um concurso de curtas-metragens realizado nessa época, numa qualquer pequena cidade angolana (não em Luanda), que o Herberto já não consegue recordar qual era. Parece que o tal Dintel seria também pintor. O filme foi realizado em Angola e o H. confirma que, na altura, gostou dele, mas está convencido de que tal curta-metragem estará hoje desaparecida (...)". É curioso que o próprio poeta que destruiu seu texto inspirador do filme suponha que a obra cinematográfica, por sua vez, também esteja destruída, ou "desaparecida", nas palavras de Gastão ao reproduzir o que ouviu de Herberto Helder.

Esta magia, ademais, está "latente" na pintura; em "*(memória, montagem)*", Herberto Helder (1995, p. 150) recolhe a pintura como fonte para o cinema e, por conseguinte, para o poema, pois "qualquer poema é um filme": "O cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso. Tome-se um poema: não há diferença". A pintura, portanto, guarda em si as potencialidades do movimento, a ser escrito pela luz no caso do filme ou de poemas luminosos como os do autor de *Do mundo*.

Semelhanças várias, a propósito, podem ser traçadas entre poema e quadro. Uma delas diz respeito ao modo de o receptor lidar com ambas as produções: exceto no caso da poesia épica, um poema, *grosso modo*, possui duração mais ou menos curta[9], e sua apreensão pelo leitor não se dá na forma da mera progressão. Há que se retornar ao já lido a fim de se recuperar sentidos muito sutis, que só após outro sentido apreendido fazem *sentido* em sua plenitude. Deste modo, progride-se e regressa-se na(s) página(s) do poema, enquanto a prosa sugere uma maior continuidade, página após página, da direita para a esquerda, do início para o fim[10]. A apreensão de um quadro é semelhante à de um poema: o olho passeia pela superfície da tela, mas o movimento não é contínuo, esbarra em sentidos que se completam a outro visto minutos antes, e volta-se ao que pode estar do outro lado do quadro para completar o que se acabou de perceber na diametral oposta. Assim, por serem primordialmente espaciais, o poema e o quadro fundam um tempo de apreensão que extrapola suas naturezas físicas.

É também por isso que o poema, como consta em "*(memória, montagem)*", metaforiza e subverte o tempo cronológico, pois viola a linearidade e a seqüencialidade da experiência do

[9] Falei há pouco em poemas longos, e estou escrevendo sobre a obra de um autor cujos poemas podem ser vistos como um poema único. E agora?

[10] É exatamente esta característica da prosa que permitiu a Julio Cortázar a provocação que é *Rayuela*, em português *O Jogo da amarelinha*. No prefácio à obra, intitulado "Tabuleiro de direção", escreve o autor (1970, s/n): "À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. (...) O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra *Fim*. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois. O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo". *Rayuela*, que desmonta a maneira convencional de leitura, é um bom exemplo, ao avesso, da "forma corrente" pela qual se lê um texto em prosa.

leitor, e o mesmo se pode dizer da pintura, imóvel mas exigente do movimento do olho que a olha. Dadas estas semelhanças, as "bandeiras" (*Lus*, VII, 74, 1) que funcionam como quadros na nau lusíada, "Obras que o forte braço já fizera" (*Lus*, VII, 74, 4), podem ser, para um Camões leitor de Horacio, poesia em silêncio, "Feitos dos homens que, em retrato breve,/ A muda poesia ali descreve" (*Lus*, VII, 76, 7-8).

Uma linguagem, em particular, busca exatamente estabelecer o movimento a partir da imobilidade da pintura ("Seria possível pôr um quadro a mover-se?", pergunta Herberto Helder (1995, p. 150)) ou do desenho: a banda desenhada, ou história em quadrinhos. Do mesmo modo que um poema herbertiano foi filmado, dois de seus textos transformaram-se em banda desenhada pelas mãos de Diniz Conefrey: "Aquele que dá a vida", de *Os passos em volta*, e "*(uma ilha em sketches)*", de *Photomaton & Vox*. Ambos podem ser considerados contos, ainda que o segundo não relate exatamente uma estória. O trabalho de Conefrey, intitulado *Arquipélagos*, não renuncia às palavras de "Aquele que dá a vida", transcrevendo-as na adaptação do conto. Por outro lado, no caso de "*(uma ilha em sketches)*", não há palavra alguma, estando o desenho a cumprir toda a tarefa de significação da obra.

É interessante citar *Arquipélagos* não apenas como uma nota interessante, mas porque sua mera realização aponta para a grande visualidade que a escrita de Herberto Helder possui, produtora de imagens que é. Ao desenhar dois textos herbertianos, Conefrey transforma em imagens aquilo que imagem escrita, potencialmente, já é, e corrobora o movimento que o autor adaptado vê na pintura: não é apenas o quadro que guarda a "acção latente de deslocação", mas também o texto, e levar a visualidade e a "deslocação" de "Aquele que dá a vida" e "*(uma ilha em sketches)*" da latência à evidência é o trabalho feito por Diniz Conefrey. O próprio desenhista afirma a visualidade do texto herbertiano (2002, p. 40): "(...) em conversa com o Herberto Helder, vim a descobrir que ele gostaria de ter sido pintor. A escrita de Herberto Helder é, talvez por isso, já muito visual.". Mais uma semelhança surge,

se não entre poema e quadro, certamente entre poesia e pintura, no caso herbertiano: se um dia quis-se pintor, logra sê-lo o poeta, não obstante as peculiaridades de cada linguagem, a partir das imagens pictóricas que funda em sua obra. Não é casual, logo, que em *Do mundo de Herberto Helder* existam pinturas a dialogar com textos herbertianos.

Mas se eu disse há pouco que a magia pode ser do cinema, no caso da transposição fílmica do poema herbertiano, considero importante ressaltar que a metáfora herbertiana "[q]ualquer poema é um filme" é uma das razões pelas quais pude fazer tantos convites ao cinema. Como já se viu em *Húmus*, "liberdades, liberdade" (HELDER, 1996, p. 280) em relação ao idioma e aos ditames do mundo é pressuposto da literatura, e torna-se pertinente que eu assinale a decepção de Kieslowski com o cinema, que levou o realizador de *Não matarás* a abandonar a linguagem que o celebrizou. O cineasta polonês disse, ao exemplificar a maior liberdade que a literatura possui, em comparação com o cinema, de dar conta do real, da impossibilidade de se registrar, por uma câmara, a imagem de uma caixa de fósforos sem que ela seja apenas uma caixa de fósforos[11]; a expansão desta imagem caberia à *image*, *imagen*.

Cabe outra vez dar a palavra a Julio Bressane, ele mesmo um cineasta (ao contrário de Kieslowski, Bressane jamais parou de realizar filmes), portanto um fazedor de imagens, acerca da origem mágica comum às práticas, ancestrais em relação ao cinema, da música e da poesia (1996, p. 81): "Perdido na noite dos tempos aparece um sinal universal que revela a natureza humana: é a prática da encantação mágica. A encantação é o protótipo da arte musical, do canto, do ritmo. A encantação mágica é a origem comum da música e da poesia". Algumas páginas adiante, em seu *Alguns*, Bressane (1996, p. 84) vê na chamada sétima arte a mesma origem mágica, definindo-a: "Signo expressivo de certos conteúdos mentais. Cinema música da luz. CINEMANCIA.". O cinema, para o autor de *Miramar*, realiza justamente o

[11] Depoimento proferido oralmente, em entrevista à TV.

que Herberto Helder vê no trabalho de Orson Welles, ou seja, poesia, pois se carrega da "encantação mágica" que permite o que Guattari chama de "relação quase hipnótica", pois está feita "a música da luz".

Em um artigo de nome "Música mundana" (2002, p. 29), afirmo que "A música é (...) a linguagem humana mais afeita a ritualizações: prova disso é que quase todas as religiões utilizam-na a fim de estreitar o caminho que se separa o homem da (...) transcendência": uma possibilidade afim à magia, portanto. Se é possível recordar a serpente que baila com a música de seu encantador, hipnotizada (e é uma serpente que figura no questionamento do magicizado Paracelso citado no segundo capítulo deste escrito), a poesia persegue a "*linguagem total*" do cinema, mas este, por sua vez, persegue na música e na poesia aquilo que estas linguagens têm de mágico. Assim, a serpente alcança sua cauda: poesia perseguidora do cinema, cinema perseguidor da poesia e da música. E não é casual que poesia, cinema e música se encontrem em "Cinemas": "música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhamos para a levitação na luz!" (1998, p. 7).

4.3 ORFEU AO FUNDO, UMA NOVA BOA-NOVA E O OUVINTE INICIADO

Poesia e música, magia e mito: a herança é de Orfeu, animador da natureza. Se no metropolitano não existe a lira, o mito órfico será lembrado (1963, p. XXX) no prefácio a Bettencourt:

> Entretanto, o dramático esforço de Orfeu, que desce aos infernos para reunir a sua dispersão na unidade final do canto, é tarefa para cada um – e isso nos baste, mesmo que não sirva para nada, além de servir para a provisória salvação de quem nela se empenhe.

Orfeu configura outra presença romântica em Herberto Helder. Segundo João Barrento (2006, p. 234), "a visão romântica e órfica do poeta-mago" é "muito presente em Novalis: a poesia então é uma faculdade/ um dom comum a várias formas de dizer/ fazer humanos, num

espaço criativo de metamorfoses permanentes": "A língua treme dentro de ti que és/ uma fala,/ Respiradouro assombrado", em "Todos os dedos da mão", de *A cabeça entre as mãos* (2004, p. 411): se a "língua treme", é criativa e um bocado "órfica" a "fala" *assombrada* que tem lugar no poema, manifestação explícita da "faculdade" que é a "poesia". Refiro outra coincidência entre Herberto Helder e o pensamento pré-socrático; como já afirmei, é magicizado o mundo desses pensadores, bem como o é o do autor de *As magias*. Cabe, agora, uma reflexão acerca do próprio Orfeu, origem de uma religiosidade que muito disse ao pensamento pré-socrático. Nas palavras de Giovanni Reale (2001, p. 22),

> quando Pitágoras falar de transmigração das almas, Heráclito, de um destino ultraterreno das almas e Empédocles explicar a via da purificação, então o naturalismo será profundamente lesionado, e *tal lesão não será compreensível senão remetendo-se à religião dos mistérios, particularmente ao orfismo*.

Em breves palavras, Orfeu foi cantor e lírico – no sentido original de se tocar o instrumento, oriundo da Trácia –, mas não se sabe ao certo se foi um guerreiro ou um deus. A partir de sua figura foi fundado o orfismo, não apenas "uma das mais importantes religiões da antigüidade clássica, como uma das mais importantes religiões da humanidade", segundo Dante Tringali (1990, p. 15). Um cantor, portanto, inclui-se entre as motivações religiosas dos gregos que aqui aparecem e reaparecem, e, na mesma vereda, o canto é um dos pilares da poesia herbertiana. Tringali (1990, p. 19) afirma também que "o orfismo é uma religião de mistérios, isto é, de iniciação, de doutrina secreta", ou seja, religião que exige de seu praticante uma iniciação, o que me lembra o que Herberto Helder propõe a seu leitor em vários poemas. Trago à baila mais uma vez a presença do enigma na poesia herbertiana, pois é de uma necessidade um bocado iniciática que surge a tão propalada dificuldade da leitura desta obra. Um dos requisitos que se exigem do leitor para que seja abolida a inacessibilidade ao texto de Herberto Helder é o conhecimento mais amplo do todo desta poética, pois o que há, com efeito, é um poema único, *contínuo*. A iniciação aos mistérios desta poesia, logo, é sua leitura global; António Ladeira (2002, p. 560-561) afirma:

> Herberto Helder pratica, simplesmente, uma poesia em código. Uma poesia dos grandes temas – amor, morte, linguagem – em código. Um código que se mantém, surpreendentemente, "decifrável" e "constante" ao longo de *Poesia toda*. (Naturalmente que não existe quem tenha decifrado este código ou quem o possa vir a fazer de forma incontroversa. No entanto quero dizer que a frustração do decifrador, do leitor paciente, se mantém igual ao longo de *Poesia toda* (...). E por alturas do último livro, a familiaridade da frustração é quase a euforia da decifração: o leitor sai da antologia conhecendo bem quais os problemas colocados pelos temas do "amor", da "morte", da "mãe", etc. Quero dizer que o "jogo" em que esta poesia envolve o leitor implica uma pressuposição de decifrabilidade bem como a ideia de que o poeta utilizaria um idioma pessoal, privado (...)).

O que Ladeira chama de "poesia em código" lembra o que Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 211) aponta de semelhante, tendo Herberto como tema, entre o "significado que só se sinaliza sem que, contudo, deixe-se decodificar" e as "fórmulas mágicas". Numa poesia de enigma, silêncio e oculto, o leitor não deixa de ser um "decifrador" que se encontrará eufórico ao final do "último livro" da *Poesia toda*, ou, agora, de *Ou o poema contínuo*. Mas não só: ele se familiariza com os "temas" herbertianos, que são, segundo Ladeira, os "grandes temas" da poesia; a meu ver, estes temas sofrem, em Herberto, uma enorme *diferenciação*. De todo modo, o fato é que este leitor se dará conta de que, tendo lido tudo, de algum modo se terá iniciado. Afirmo o que afirmo porque esta poesia é plena de uma ambiência religiosa tão particular como o "idioma pessoal, privado" que Herberto Helder funda, e sua religiosa ambiência é, de fato, herética, já que desobedece. Tal heresia se dá em perspectiva, sobretudo ao cristianismo, pois a dicção herbertiana maquina: repete "grandes temas", sejam eles da poesia ou de religiões, para fundar algo novo. Por isso o "idioma pessoal" de Herberto Helder, pleno do "enigma", como salientou Frias Martins, da codificação que observou António Ladeira e do oculto, do mistério.

E se há um mistério a se desvendar na obra herbertiana e um livro que pretende reuni-la, a *Poesia toda Ou o poema contínuo*, surge, nele, um caráter um tanto "sacral", para recuperar um termo de Ramos Rosa (1962, p. 152). Percebo agora, a partir da aproximação de Herberto Helder ao orfismo, a similitude da *Poesia toda Ou o poema contínuo* com uma das heranças de Orfeu; se, nos termos de Tringali (1990, p. 15), "o que torna o orfismo

surpreendente vem das relações e analogias que apresenta com o cristianismo", a *Poesia toda, Ou o poema contínuo*, também estabelece uma relação com a Bíblia, livro sagrado dos cristãos. Parece-me interessantíssimo que, apesar da recusa do paganismo órfico, "os cristãos viam" em Orfeu "uma prefiguração de Cristo", nas palavras de Tringali (1990, p. 22).

Apesar do nome novo, o sintagma *Poesia toda* não deixa de marcar a poética de Herberto Helder. Não quero contornar o "toda" que define a "poesia" residente no livro: se o leio como adjetivo, nada falta no volume, toda a poesia lá está, e destaco que nada particulariza ou personaliza a poesia no âmbito do título em questão, há simplesmente "poesia". Além disso, ainda se adjetivo o "toda", a poesia no livro se mostra com inteireza, completude. Se, por outro lado, a palavra em questão eu entendo como um advérbio, variação feminina de "todo", o conjunto-livro é ilacunar, sem vazios a se preencher. No entanto, se entendo "toda" como substantivo, também variante do masculino "todo", cogito a totalidade, que é, a rigor, a mais ambiciosa das possibilidades. Tal ambição já vejo sugerida na primeira edição da *Poesia toda*, publicada em 1973; o texto que a apresenta diz (1973, p. 5): "Esta edição pretende-se completa e definitiva", ou seja, a pretensão ("pretende-se") é, desde o inicio, de completude e perenidade.

Mas não quero contornar, por outro lado, o título novo – mesmo antes de *Ou o poema contínuo*, aliás, já eram mortos o "completa e definitiva" de 1973, pois o poeta não morreu, seguiu escrevendo e nada ficou definitivo, nada ficou completo. Portanto, muito do que li no *toda* da *Poesia* posso ler ao contrário no *contínuo* do *poema*: muito falta no livro, pois nada garante que a continuidade tenha cessado, pelo contrário, a natureza da continuidade pressupõe um futuro. A poesia no livro, portanto, se mostra sem inteireza, sem completude, e o conjunto é lacunar, com vazios a serem *continuados*. Cogito, assim, a perene continuação do *poema*, que é, a rigor, a mais ambiciosa das possibilidades. Neste ponto, começo a ver mesmo nos títulos do livro máximo de Herberto Helder o primeiro gesto herético se tenho a

Bíblia em perspectiva: *Poesia toda*: *no* livro está tudo, este é, pois, *o* livro, não a Bíblia; *Ou o poema contínuo*: *o* livro só faz sentido se está em perene construção, ao contrário da Bíblia.

Mas ressalto, já que ando pela idéia de iniciação do leitor, que não há magistralidade no livro de Herberto Helder, há um convite à *adesão*, sem que este termo tenha aqui qualquer sentido doutrinário. Existe, em muito do que Herberto escreve, uma concepção de fazer poético que não abre espaços para concordâncias ou discordâncias, a não que ser a etimologia de *concordar* seja levada em conta; neste sentido, algo da ordem do exercício apaixonado se coloca na relação que um leitor (como eu, expresso sem máscara) mantém com a obra. Digo com Manuel Gusmão (2002, p. 382): "o leitor (...), nesta poesia, está perante a versão de um mundo possível, que é verdadeiramente um mundo alternativo ao pouco de realidade daquilo que designamos, simplificadamente, como o mundo": como não *concordar* como este "mundo possível" e "alternativo" à simplificação do pequeno mundo que nos cerca?

E talvez seja esta a vereda interessante: aderir à obra de Herberto, condição mesma para lê-la, nada tem de obediente, pois obediente esta obra não é; aderir à obra de Herberto, ainda que mais não seja pela exigência da leitura *toda* e de caráter *contínuo*, exige, agora sim, uma acentuada vontade de *relação*, que jamais se poderá dar em estado de alguma inteligência se o leitor evitar assumir uma espécie de autor(al)idade, pois a obra herbertiana seduz, por seu maravilhamento, a uma abordagem ingênua, meramente maravilhada. Portanto, se eu falo de iniciação do leitor, não falo de um discurso doutrinário, obediente e reprodutor; falo, pelo contrário, de liberdade, *relação* entre pares (poema *e* quem o lê) e mergulho *aderente* numa obra exigente, legível mas muito exigente.

A máquina de emaranhar paisagens é um dos poemas que traz o texto bíblico para dentro da *Poesia toda Ou o poema contínuo* e refá-lo misturando-o a outros autores e à própria maneira herbertiana, ao seu "estilo" que "apavora" por fazer "parte do medo", como se lê no "Texto 3" das *Antropofagias* (2004, p. 278): "quedas não faltam umas por causa das

outras", ou seja, o conhecimento, como gesto desobediente, está aberto desde o Paraíso. Esta nova "queda", isto é, a absorção e mistura do texto bíblico a outros, é, ainda nas palavras do "Texto 3" (2004, p. 278), uma situação cheia "de novidade":

> ... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...
>
> ... presos pela boca violentamente brancos os mortos amadureciam
> e
> dentro desta luz ficavam as mulheres puxando as fábulas vermelhas
> e
> a terrível colina subia pelos sons deslumbrados (2004, p. 220)

A máquina de emaranhar paisagens é pleno de conjunções aditivas que recebem o estatuto de versos inteiros, a fim de promover efetivas *conjunções*, surpreendentes encontros. A enumeração dos períodos do dia no Gênesis é recuperada, mas, por outro lado, os sentidos são levados a um lugar novo. No texto *herético* herbertiano, "mulheres" puxam "as fábulas vermelhas" dentro do dia bíblico e os "sons" são "deslumbrados" como os da lira de Orfeu. De modo análogo ao órfico, o "Autor", como se vê em um verso de *Última ciência* (2004, p. 466), toca a lira: "Sou lírico, medonho", já que "situações cheias de novidade" causam medo. E, na *Poesia toda Ou o poema contínuo*, quem pode batizar é o poema: "Consagro-a no banho baptismal de um poema" é o verso seguinte de *Última ciência* (2004, p. 466).

O já citado "Texto 3" das *Antropofagias* (2004, p. 278) refere-se a um milagre bíblico: " (...) e estamos para ver/ Cristo a andar sobre as águas é ainda o caso do bailarino". É flagrante que, no fragmento que acabo de citar, importa imensamente a analogia entre Cristo e "o bailarino", que não encontra pouso para seu movimento. Mas a mesma passagem bíblica referida no "Texto 3" retorna em uma estrofe de *Do mundo* (2004, p. 530-531), das mais imperativas de toda a poética herbertiana:

> Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda e vice-versa
> e de baixo para cima.
> Saltem-se as linhas alvoroçadas sob os olhos.
> Quem leia, se ler, aprenda:
> alguém anda sobre as águas,
> alguém branco, nu, pedra de ouro na boca, braços abertos.
> As águas atravessam os espelhos.
> Leia-se à luz que vem das águas.

> A espuma é a pressa das águas que atravessam.
> Aprenda à força da luz da espuma:
> esta ciência é ver com o corpo o corpo iluminado.
> E enquanto atravessa, andando sobre as águas
> que o iluminam,
> a membrana de si próprio, espelho até ao cabelo
> frio, que entre,
> lendo-se,
> através, para o escuro, largo nos braços,
> a pancada a fogo instantâneo no meio dos olhos.
> E então a luz une-se toda a volta e cai
> no abismo dos espelhos. [12]

Antes de mais, trago a própria narração bíblica do milagre:

> O mar também começava a agitar-se, porque soprava um forte vento. No entanto, tendo eles remado cerca de cinco ou seis quilômetros, observaram Jesus andando sobre o mar e chegando perto do barco; e ficaram temerosos. Mas ele lhes disse: "Sou eu; não temais!". Portanto, estavam dispostos a acolhê-lo no barco, e o barco chegou logo à terra para onde procuravam ir (João 6:19-21).

Esta passagem, na Bíblia, vem imediatamente após o milagre da multiplicação dos pães e dos peixes, transgredido por Herberto Helder em "Todas pálidas, as redes metidas na voz". Há a presença do imperativo tanto na narrativa do Evangelho de João como em *Do mundo*. Do mesmo modo, ambos tratam de uma terceira pessoa "a andar sobre as águas", "alguém", no caso do poema, e "Jesus", no caso do Evangelho. Como a remissão ao Cristo é inevitável quando se lê de "alguém" que "anda sobre as águas", a primeira violência em relação à religiosidade cristã na estrofe de *Do mundo* é a supressão do nome: nada de "Jesus", apenas "alguém", um pronome indefinido. O Evangelho é trazido para que se efetue um exercício de recusa, o texto novo brincando, por suas imperativas, de ser ele próprio

[12] Assim como a abertura de *Do mundo*, esta estrofe é herdada de *Retrato em movimento*, especificamente da parte "I" de "Vocação animal": "Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda e vice-versa, ou vice-versa e de baixo para cima, pode-se saltar as linhas que tremem debaixo dos olhos." (1973, p. 139; 1981, p. 442). No texto de "Vocação animal" – que não se apresenta em versos, cumpre ressaltar –, é menos decisiva a presença do Cristo, apenas sugerida pelo fragmento (1973, p. 140; 1981, p. 443) "quando se dorme nu, de braços abertos, as chagas fervendo em cada parte atacada do corpo, e uma chaga de cal viva onde o corpo não estremece"; a frase final da parte "I" de "Vocação animal" (1973, p. 140; 1981, p. 443) localiza-se, evidentemente modificada, no meio da estrofe de *Do mundo*: "Esta ciência chama-se ver com o corpo o corpo iluminado". A mais notável diferença entre o texto de *Do mundo* e os que figuram nas edições de 1973 e de 1981 da *Poesia toda* é a acentuação da idéia bíblica na obra mais recente, pois todas as versões são, de algum modo, guias de leitura de uma *poesia* que se exige *toda*, ou de um *poema* que se exige *contínuo*. Ademais, na *Poesia toda* de 1996 (1996, p. 599-600) e em *Ou o poema contínuo*, há uma instrução no inicio da estrofe e, após os dois pontos que encerram o quarto verso, inicia-se uma espécie de relato que complementa a instrução dada; o mesmo acontece no oitavo e também no décimo verso, quando novos dados de recepção são agregados aos do começo da estrofe para que se continue a apreensão do que se conta. Em *Retrato em movimento*, pelo contrário, a parte "I" de "Vocação animal" é inteiramente imperativa, logo uma teorização do ato de ler que não se exemplifica com relato algum, idéia que se reforça dada a ausência de dois pontos.

evangélico. Tanto em João como em *Do mundo*, narra-se a caminhada sobre as águas das respectivas personagens; no entanto, os imperativos do poema são ditos pela instância locutora, enquanto na Bíblia o imperativo é dito tão-somente por Jesus: mais uma vez o sujeito herbertiano aproxima-se de Cristo. Mas decisivo é perceber que a nova boa-nova exige de seus leitores um cuidado bastante distinto do exigido pelo Evangelho cristão:

> Com efeito, a verdade é proposta e expressa ora de um modo ora de outro, segundo se trata de gêneros históricos, proféticos, poéticos ou outros. Importa, por isso, que o intérprete busque o sentido que o hagiógrafo em determinadas circunstâncias, segundo as condições do seu tempo e da sua cultura, pretendeu exprimir e de fato exprimiu com a ajuda dos gêneros literários então usados.

O trecho supracitado, resultado do Concílio Vaticano (*Dei Verbum*, 2002, p. 16), aponta para a necessária atenção que o texto bíblico exige no que diz respeito à possibilidade de o "hagiógrafo" pôr-se exageradamente, como sujeito histórico e cultural, numa narrativa divina. No caso herbertiano, pelo contrário, o intérprete depara-se com um texto que se pretende resultado de um idioma pessoal, como assinalou António Ladeira. Tal idioma exige um amplo conhecimento da poesia que ele funda para que possa ser percebido de maneira fluida pelo leitor, também observou Ladeira. O próprio Herberto Helder sugere esta necessidade nos dois primeiros versos do último poema citado: "Leia-se esta paisagem": a estrofe é ela mesma uma "paisagem", tanto no sentido de *lugar* como no de *movimento*: "da direita para a esquerda e" – não *ou*, *e* – "vice-versa/ e" – mais uma vez não *ou*, nem *e/ou*, mas *e* – "de baixo para cima": "Leia-se", enfim, *toda* a *Poesia, todo* o *poema contínuo,* vá-se e volte-se, percorra-se, já que se tem, para a "paisagem", trajetos de *todas* as maneiras. "se ler, aprenda".

A partir do imperativo que seduz à leitura da obra toda, única possibilidade de o leitor tornar-se iniciado, segue o jogo *bíblico* do livro grande herbertiano, que passa a sugerir, com quiçá "um resto de sorriso fugindo dos lábios, ou o princípio de um sorriso" (HELDER, 1968, p. 65) irônico, uma genealogia religiosa: se os cristãos enxergavam em Orfeu um Cristo prefigurado, como afirmou Tringali (o que permitiu a "representação da figura de Orfeu nas

catacumbas cristãs" (TRINGALI, 1990, p. 22)); se Cristo resgata Orfeu, mas recusa algumas de suas bases, como o paganismo; e se o livro herbertiano resgata, modificando-os, Cristo e Orfeu, tem-se uma indicação genealógica, iniciada no trácio, prosseguida no nazareno e que deságua na *Poesia toda Ou o poema contínuo*: faz todo o sentido, pois, que o título *Antropofagias* resida neste livro, pois, em certa medida, Orfeu e Jesus são comidos *para* e *pelo* livro.

A estrofe de *Do mundo* diz de "alguém" que "anda sobre as águas", "branco" e "nu" como a página antes do poema, e também alquimiado, pois tem uma "pedra de ouro na boca". O "alguém" está de "braços abertos" como, evidentemente, Cristo. As "águas" que "atravessam os espelhos" são o que orienta a leitura, o que aponta para a presença, mais uma vez, do leitor, pois refletem, as "águas", um Narciso que não vê apenas a si mesmo, mas vê, também, o outro, o que lê e pode refazer o poema, comê-lo para nutri-lo, vomitá-lo, etc.: as imagens são co-fundidas. Por isso, "esta ciência é ver com o corpo o corpo iluminado", é ver no próprio "corpo" do poema o "corpo" Daquele que, hereticamente, é recuperado, pois "iluminado" está o corpo do poema, científico e religioso bem ao modo dos pré-socráticos. Outra queda ("quedas não faltam umas por causa das outras", de novo o "Texto 3" das *Antropofagias* (2004, p. 378)), agora protagonizada pela "pancada a fogo instantâneo", um ataque que mais uma vez remete à música, ao canto que se faz órfico, "lírico, medonho" (HELDER, 2004, p. 466): caem, "no abismo dos espelhos", três das personagens do poema: o autor textual, o Cristo e o leitor.

Pouco depois da passagem bíblica citada há pouco, aparece, em João, um vocábulo que nomeia uma das recolhas herbertianas: "neste", no Filho de Deus, "o Pai (...) tem posto o seu selo" (João 6:27). Nada mais revelador da heresia da boa-nova herbertiana que o primeiro verso de *Os selos* (2004, p. 471) seja o já citado "[s]erá que Deus não consegue compreender

a linguagem dos artesãos ?". A estrofe prossegue (2004, p. 471), no mesmo tom desafiador em relação ao livro santo e, ao mesmo tempo, fundador de um novo tom:

> Nem música nem cantaria.
> Foi-se ver no livro: de um certo ponto de vista de:
> terror sentido beleza
> acontecera sempre o mesmo – quebram-se os selos aparecem
> os prodígios
> a puta escarlate ao meio dos cornos da besta
> máquinas fatais, abismos, multiplicação de luas
> – o inferno! alguém disse: afastem de mim a inocência
> eu falo o idioma demoníaco.

"[A]rtesãos" são os que logram algo novo a partir da forja da velha língua. O "livro", se diz da Bíblia, aponta para uma transgressão: "quebram-se os selos", sim, os "selos" se abrem, surge o apocalipse bíblico ("E eu vi quando o Cordeiro abriu um dos sete selos" (Apocalipse 6:1)), mas "eu falo o idioma demoníaco"; se este verso completa o anterior, cujo sujeito é o "alguém" que disse "afastem de mim a inocência", sugerida está a figura de Jesus, sobretudo se em perspectiva tenho o último poema citado de *Do mundo*. Tal sugestão se torna ainda mais evidente pela presença do verbo "afastar" no imperativo, o que alude ao sofrimento do Cristo antes da crucificação, quando Ele pede ao Pai o afastamento do doloroso cálice. Mas "o idioma demoníaco" jamais pode ser falado por Jesus Cristo: quem o diz é o livro novo, fundador de um idioma próprio e, portanto, pleno de heresia, "demoníaco". E "o livro" é o que se está a ler, o que contém o poema em questão, pois as três palavras do quarto verso são acentuadamente herbertianas: "terror sentido beleza".

Torna-se-me necessário pensar na idéia de "terror", e notar o caráter de multiplicação de sentidos que este vocábulo tem para Herberto Helder. Se multiplicados estão os sentidos, descaracterizada está a imobilidade que o texto bíblico possui, exemplificada na citação feita há pouco ao Concílio Vaticano[13]. Portanto, ao funcionar como conseqüente do "terror", a "beleza" passa a ser-lhe um "sentido", reconfigurando o juízo final que tem lugar no

[13] Digo "imobilidade" talvez um tanto impropriamente, sendo a "verdade (...) proposta e expressa ora de um modo ora de outro". O que quero é assinalar a necessidade, para a leitura do texto bíblico, de "que o intérprete busque o sentido que o hagiógrafo (...) pretendeu exprimir e de fato exprimiu", ou seja, algo da ordem da *intenção* do "hagiógrafo". Como ando pela aproximação do texto herbertiano ao texto bíblico, digo "imobilidade" para este a fim de acentuar a *mobilidade* daquele.

Apocalipse bíblico. Os “prodígios” são novos como a *Poesia toda Ou o poema contínuo* o é em relação à Bíblia, e o demônio indica mais que desobediência, indica o gênio (*daimónios, a, on*) que o étimo acusa. Cabem algumas palavras de Kant (apud PORTELLA, 1981, p. 156-157): “Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. E como o talento, como faculdade inata produtiva do artista, pertence à natureza, poder-se-ia dizer que gênio é a disposição natural do espírito (engenho) mediante a qual a natureza dá regra à arte”: “engenho” e “arte”, musa e labor.

Nesta medida, manifesta-se o “talento” – demoníaco como o “idioma” de *Os selos* –, que é, além de genial, “doloroso e obscuro” (HELDER, 2004, p. 127). O *Dicionário eletrônico Houaiss* apresenta, como étimo de “gênio”, “divindade particular que presidia ao nascimento de cada pessoa e a acompanhava durante a vida”: desse modo, “Gênio”, com efeito, “é o talento (...) que dá regra à arte”, “e isso é” uma “divindade” da ordem “do espírito demoníaco”, como logo se verá em “Teorema” (1997a, p. 119). A “besta”, ademais, revela mais um traço dionisíaco na poética herbertiana: nas *Bacantes*, de Eurípides, assim se define o deus: “um deus-demônio, ao povo manifesto”, na tradução de Trajano Vieira (2003, p. 9). A “fera” a ser destruída no Apocalipse tem, montada em si, uma mulher:

> E avistei uma mulher sentada numa fera cor de escarlate, que estava cheia de nomes blasfemos e que tinha sete cabeças e dez chifres. E a mulher estava vestida de púrpura e escarlate, e estava adornada de ouro, e de pedra preciosa, e de pérolas, e tinha na sua mão um copo de ouro cheio de coisas repugnantes e das coisas impuras de sua fornicação. (Apocalipse 17: 3, 4)

A “mulher” representa Babilônia, que retornará no capítulo 5. O que importa agora é a “púrpura” que a veste, o que remete ao já citado fragmento de *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 356): “Eu movo-me no mundo/ como púrpura”. Não é, pois, apenas aos fundadores de cidades da Grécia aristocrática e ao Cristo que se reporta a “púrpura” herbertiana: ela se reporta também ao contrário de Jesus, a algo que a “besta” de *Os selos* não deixa de representar. E esta “mulher” condenada ao inferno guarda elementos que são clamorosamente elogiosos na dicção herbertiana: o sexo (“sua fornicação”), o “ouro” dos adornos e do “copo” e a “pedra

preciosa". A amazona apocalíptica é, a seu modo, dionisíaca como o "poeta" que, sentado em sua própria "fera", a "bicicleta" (HELDER, 2004, p. 243), move-se, a exemplo da mulher-Babilônia, "como púrpura".

"E eu vi que a mulher estava embriagada com o sangue dos santos e com o sangue das testemunhas de Jesus" (Apocalipse 17: 6): a potoemia praticada pela "mulher" traz à memória a cardiofagia do poema de Crane que figura em *As magias*, e também a que se observa em "Teorema"; "sangue", por sua vez, comparece constantemente à obra herbertiana. A Herberto (2006, p. 167) realmente interessa o Apocalipse: "entre os nomes orgíacos revela-se – e o nome é exacto, porque se traduz por 'revelação' – o nome do Apocalipse". É orgíaca, pois, a "mulher" apocalíptica, e também *reveladora* de que o *nome* construído pela "Palavra" (2004, p. 85) poética jamais se oporá a coisas como "fornicação", "ouro", "pedra preciosa" ou "pérolas". Existe também, na concepção herbertiana (2006, p. 160), uma aproximação da idéia de humano ao próprio Demônio:

> O Diabo existe, evidentemente. Porque existem o homem, a acção, a obra. Ou é inseguro então que o homem exista. E nesse caso talvez o homem seja um pensamento do Diabo, posso dizer: um ponto de vista diabólico.
> Uma concepção demoníaca da realidade não levaria a perguntar ao Demónio se Deus existe?

O gesto radicalmente humano, pois, não é de caráter divino, mas diabólico, genial, desobediente. Desfeita é então a mais estrita associação bíblica entre homem e Deus, exposta no Gênesis: "E deus prosseguiu, dizendo: 'Façamos o homem à nossa imagem, segundo a nossa semelhança'" (Gênesis, 1: 26). Pelo contrário, é semelhante ao "Demónio" o que de há de mais humano no humano, e uma "concepção demoníaca da realidade", falada pelo "idioma demoníaco", "levaria a perguntar ao "Demónio", motor da "acção" e da "obra", "se Deus existe". O que vem ao caso aqui é o divino, em seu sentido de *sagrado*; afirma Silvina Lopes (2003a, p. 19) que o "poema (...) é humano na sua dimensão demoníaca, aquela em que (...) o humano e o divino comunicam". Mas se Deus é potência, sim, Deus interessa: "(...) falava-se com Deus/ porque Deus era potência, Deus era unidade rítmica", lê-se em *Os selos* (2004, p.

471); ainda Silvina (2003a, p. 79): “A ideia de Deus como potência afasta-nos de qualquer teologia (...). Deus como causa garantiria a estabilidade do sentido”, tudo o que a poesia de Herberto Helder não deseja, nem pratica. É pelo viés da “potência”, logo, que será bem-vindo Deus a esta poética, e isto fica evidente pelas diversas ocorrências Deste vocábulo no *poema contínuo* de Herberto Helder. Por viés semelhante, o da beleza, do amor e da poesia, poderá *O bebedor nocturno* trazer textos diretamente da Bíblia, como a já citada tradução herbertiana do “Cântico dos cânticos”.

E o inferno, que no Apocalipse cristão cabe aos que se opuseram a Deus, na boa-nova herbertiana cabe à própria religião massificada e sem vitalidade, pois os anjos trarão, não trombetas, mas coisas afins ao *poema contínuo*: “máquinas fatais” (já tratei da máquina e do *fatum*, do destino herbertiano), “abismos” (lugar, nesta poética, do brilho da luz nos “espelhos”, por exemplo, e da mãe-*Ungrund*, como em “O ouro” se verá) e “multiplicação de luas” (mais luz e uma indicação astrológica e também alquímica, o que também no capítulo 5 trarei). Rilke mais uma vez pode conversar com Herberto Helder, pois o sintagma que abre a segunda das *Elegias de Duíno* (2001, p. 25) é “[t]odo Anjo é terrível”. Se *Os selos* apresenta o verso “terror sentido beleza”, o “sentido” de “[t]odo Anjo” é o terror, sim, mas um terror que desemboca numa beleza próxima à do sublime kantiano. O “sublime”, segundo Klein (1997, p. 11, 12), “inclui como um de seus momentos (...) a sugestão de mortalidade”; os anjos do poema de Rilke são “pássaros quase mortais da alma” (2001, p. 25), ou seja, “pássaros” terríveis, belos, sublimes. Os anjos herbertianos são, além de terríveis, dotados de luz, como apontam “Os olhos luciferinos dos anjos” que se lêem em *Apresentação do rosto* (1968, p. 134), e isto faz com que estes seres sejam geniais, demoníacos, portanto. “Anjos” luzem também em *Os selos* (2004, p. 484):

> À noite enche-me um gás rutilante, vou para os espelhos astrais,
> os espelhos atravessam as minhas câmaras, ardo nas câmaras.
> Brilhando, morro.
> Poderia pintar os anjos brilhando.
> (...)

Sou elementar, anjos são os primeiros nomes.

Um único gerúndio, “brilhando”, caracteriza tanto o eu lírico como os anjos: encontram-se todos na mesma condição lucífera, demoníaca e luminosa, e, neste caso, luminosa *porque* demoníaca, sendo Lúcifer aquele que porta a luz. A morte, no fragmento supracitado, não apenas não impede, mas determina a possibilidade de se “pintar” os anjos “brilhando”, pois o “gás rutilante”, além de brilhar como o sujeito poético e os “anjos”, é expansivo por excelência, pois é “gás” e brilha. O sujeito, assim, pode-se expandir até olhar-se nos astros e ver-se neles, dados os “espelhos” que assemelham homem e astros e a elementaridade astral do que canta “os primeiros nomes”.

Recupero agora um comentário de Gastão Cruz (1999, p. 144), já citado: “não é sinónimo de realidade” o mundo que Herberto Helder escreve. É flagrante que o mundo herbertiano possui um poder *irrealizante* poucas vezes visto na literatura, seja a escrita em português, seja em qualquer outra. No entanto, a poética a que me dedico não deixa de possuir aquilo a que chamo de “realidade circundante” como tema, e disso não deixo de tratar ao longo deste trabalho. O recém-citado fragmento de *Os selos* faz-me pensar num episódio efetivamente histórico, localizado: o holocausto, dados o “gás” e as “câmaras”, que provocam na memória as *câmaras de gás* dos campos de concentração nazistas. E mais uma vez – como em “Teorema”, como em “(*memória, montagem*)”, etc. – a poesia de Herberto Helder pode partir dum lugar *histórico* rumo a sítios surpreendentes, vendo na ardência (“ardo nas câmaras”), talvez, uma hipótese de transformar o que foi o inferno em terra num outro tipo de inferno, agora em poesia.

Se “o inferno!” grafado em *Os selos* sugere “fogo”, este vocábulo tão herbertiano ganha mais um sentido, pois é também o componente do lugar do Demônio e dos criminosos, dos desobedientes. Além disso, para o já citado e sempre pertinente Heráclito, o fogo é divino; segundo Reale (2002, p. 68), “fica claro (...) que o Deus ou o Divino heraclitiano coincide com” o “fogo”. Deste modo, posso ver nos elogios herbertianos do inferno outra

coincidência com o pensador de Éfeso. Em “Teorema” (1997a, p. 119), inferno, lugar do fogo que é “Divino” para Heráclito, é associado a amor:

> Não tenho medo. Sei que vou para o inferno, visto eu ser um assassino e o meu país ser católico. Matei por amor do amor – e isso é do espírito demoníaco. O rei e a amante são também criaturas infernais. Só a mulher do rei, D. Constança, é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidez, o perdão e todas as ofensas. Detesto a rainha.

A poética de Herberto Helder é violenta porque busca a destruição da palavra banal para que se construa uma “Palavra” (HELDER, 2004, p. 85): “contra todos” (HELDER, 1995, p. 161) também está o narrador de “Teorema”, um “assassino”. Assassinato, com efeito, relaciona-se com amor, como se lê na parte “I” de “Os Animais carnívoros”, de *Retrato em movimento* (1981, p. 416): “o Amor aparecia e desaparecia (...), e tínhamos de ficar imóveis e sem compreender, porque ele era uma criança assassina”: encontram-se a criança e o acentuadamente erótico amor desta poética na prática do assassínio, transgressora do autoritarismo do senso comum. E se o senso comum é o reprodutor da palavra, os locutores da “Palavra” (caso do narrador de “Teorema”, capaz de preservar por séculos afora um sentimento amoroso), os dotados do “dom natural” referido por Kant terão, de acordo com as regras impostas pela civilização, que ser punidos[14].

O “inferno” acaba por ser o lugar de destino para essa gente – não é desprezível que se evidencie, em “Teorema”, o fato de o “país ser católico”. Mas como é possível que Orfeu desça ao Hades e musicalize-o, e como é também possível que o divino fogo passe, pela mão de Prometeu, a ser humano, o “inferno!”, do mesmo modo, será poético e partilhado pelos “amigos” do aqui recorrente “Aos amigos” (2004, p. 127): “eles voltam-se profundamente/ dentro do fogo”, dentro dum inferno lírico porque órfico, e acabam também por construí-lo: “Construímos um lugar de silêncio” (e já se falará do intervalo silencioso da música universal pitagórica), “[d]e paixão”. Como sugere outro dos contos de *Os passos em volta* (1997a, p. 15), um lugar *de* e *para* poetas será, com efeito, o inferno:

[14] Penso mais uma vez nas vítimas das câmaras de gás, pessoas que, num dado momento histórico, ocuparam, voluntariamente ou não, o lugar da desobediência ao sistema feito então vigente pelo poder nazista.

> Um poeta está sentado na Holanda. Pensa na tradição. Diz para si mesmo: eu sou alimentado pelos séculos, vivo afogado na história de outros homens. E a sua alma é atravessada pelo sopro primordial. Mas tem a alma perdida: é um inocente que maneja o fogo dos infernos.
> (...)
> – Por quem me tomam? – pode ele perguntar. – O que eu quero é o amor.

A "tradição", claro, aponta para a já vista irmandade poética herbertiana, pois, repito com Herberto (2003, p. 11), "(...) toda a poesia, a verdadeira, possui apenas uma tradição". A oração que diz do "sopro primordial" que atravessa o "poeta" "sentado" vem, aditivamente, coordenada à que informa da "história de outros homens", na qual está "afogado" este poeta. Assim sendo, o "inocente que maneja o fogo dos infernos" não está sozinho, mas acompanhado daquilo que há de interessante e transgressor nos "séculos", mesmo porque o "sopro primordial" é o pneuma vital que permite aos seres unirem-se. E, do mesmo modo que o narrador de "Teorema", está este "poeta" nos "infernos" porque quer o "amor", aquilo que, por ser erótico e possibilitador da harmonia, possibilita a melhor das *reuniões*. Penso outra vez na "mulher" que figura no Apocalipse, pois tanto ela como o locutor dos "selos outros" serão condenados. Animalidade, amor e inferno juntos encerram um dos poemas de *Os selos* (2004, p. 492):

> (...) Um nó de dois
> laçado à mão, abrasadora.
> Toda a enxameação de nadadores profundos
> meu amor do reino animal amor
> o inferno –

"nó de dois", certamente "nó" de dedos, "cinco" "de cada lado" (HELDER, 2004, p.127), têm "os amigos" literários no inferno, lugar do "amor do reino animal", não do reino de Deus, e habitado pelos membros da irmandade poética, "nadadores profundos" com "mão" "abrasadora". Não é mau que eu traga um pequeno fragmento da descrição do inferno que faz o Padre de *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce (1971, p. 116):

> Por último de tudo, considerai o tremendo tormento daquelas almas condenadas, as que tentaram e as que foram tentadas, agora juntas, e ainda por cima, na companhia dos demônios. Esses demônios afligirão os danados de duas maneiras: com a sua presença e com as suas admoestações. Não podemos ter idéia de quão são terríveis esses demônios.

As “almas condenadas” estão na “companhia dos demônios” (*daimonios*, *a*, *on*), dos poetas de “Aos amigos”, do “poeta” que “está sentado na Holanda” e da “mulher” apocalíptica. Não é casual que seja exatamente uma admoestação que inaugure a estrofe demoníaca de *Do mundo*: “Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda e vice-versa”: se admoesta, (anti)evangelicamente, é um tipo de demônio, na perspectiva do Padre de Joyce, o sujeito poético. E, se terríveis são os demônios, não me esqueço de que “terrível”, na poética herbertiana, é belo. Thomas Pynchon (2003, p. 5) permite mais um encontro entre Herberto Helder e Rainer Maria Rilke: “beleza”, “definida por Rilke”, diz do “despertar de um terror que por um triz não chega a ser insuportável”. Mais uma vez, por este diálogo herberto-rilkeano, afasta-se a poesia de Herberto Helder do Deus que o padre de Joyce representa, “Deus” que “não se debruça na canção”, como se lê em *Os selos* (2004, p. 472), portanto não participa da poesia e promove uma indesejada diferenciação: “[n]ada se liga entre si” (2004, p. 472) inaugura o verso que aponta ser o ofício do Deus aceito pela cultura nada *inclinado*. Um debruçamento divino apenas se dará se houver uma aguda manipulação de Seus sentidos, sobretudo em um exercício que seja mágico, como ocorre no “Texto 7” das *Antropofagias* (2004, p. 285): o “velho negro num mercado indígena”, através de seu tabaco, convida Deus e O debruça: “como ele aflora Deus digitalmente debruçado!”.

O “povo” (2004, p. 43) de “O poema” ganha um sentido a mais agora, sobretudo se em perspectiva ao fragmento que encerra “Teorema” (1997a, p. 121): “No crisol do inferno havemos de ficar os três perenemente límpidos. O povo só terá de receber-nos como alimento, de geração em geração. Que ninguém tenha piedade. E Deus não é chamado para aqui”. O povo de “O poema” é amado, mas apenas se construído pela fala poética. Como o coração do narrador de “Teorema” alimentará o “povo”, o “alimento” que advém do triângulo entre narrador, D. Pedro e Inês é amoroso e poético, podendo dar a este “povo” a poeticidade que lhe falta, a “Palavra” que ele não sabe emitir. Assim, a casa do “povo”, “sua” (2004, p. 43),

pode ser contaminada pelo amor, “de geração em geração”. E se “Deus não é chamado” para esta herança é porque não há lugar para chamados que não sejam chama, “fogo dos infernos”. Deste modo, se a obra de Herberto Helder, nas palavras de Eduardo Lourenço (1987, p. 141), é um “impressionante exemplo” de “*anti-humanismo*”, posso, por outro lado, declarar que nesta obra figuram impressionantes exemplos de um humanismo muito peculiar, um humanismo demoníaco, capaz de amar aqueles que se deixam construir pela fala poética – aliás, Pedro Eiras (2005, p. 426) salienta: “o suposto ‘anti-humanismo’ herbertiano não constituirá a libertação da *poiesis* para um novo tratamento do ‘humano’?”. Recorro, pois, ao próprio Herberto (2006, p. 166), que enumera as virtudes de um “nome” demoníaco:

> O nome tornava-se matéria viva, respirada, inspirada. Ganhava tudo aquilo que o Diabo lhe poderia insuflar: rapidez, lume, delicadeza, melancolia, energia, fulgor, espessura e simultânea levitação, força imprecatória, pungência, rudeza, culpa, corporalidade, e amargura, e morte.

Os *nomes* enumerados por Herberto Helder, afins a sua poesia, herdam insuflação diabólica, e configuram (2006, p. 166) um “texto de tema infernal”. Infernal, pois, será o livro que tem o Evangelho como uma de suas fontes, e o livro sagrado sofrerá uma radical modificação; cito um fragmento de *Última ciência* (2004, p. 462):

> (...). É um trabalho recôndito
> do nome, que o nome escrito
> na lenha,
> o tronco reverdeceu. E da madeira a mão levanta abismadamente
> a corola.

O “nome” novo redige-se sobre a antiga madeira, e feita está uma distinta crucificação. O Cristo, agora, ainda que deixe pegadas no novo texto, será, de fato, morto, não para viver a vida eterna, mas para se tornar apenas antecessor de algo que é refigurado, feito por outra voz: “o tronco reverdeceu” (expressão, explica a espécie de nota que abre *Última ciência*, inspirada em uma quadra popular), a madeira está nova de novo (“re”), como estava até pertencer ao Filho de Deus como começo de sua eternidade. Não posso contornar que, na genealogia há pouco levantada, antes de Jesus está Orfeu, o que torna possível retirar da madeira – lugar da escritura em tempos antigos, fonte, ainda hoje, do papel e de grande parte dos instrumentos

fazedores de música – “a corola” espinhosa das verdades estagnadas, já que se cria uma nova verdade. Prossegue o poema (2004, p. 462):

> A profissão de marceneiro, inspira-a
> a embriaguez. Deus vê a talha cândida
> da sua obra. Matriz, umbigo, meio da tábua,
> a estrela principal, transfundem-se
> em palavra. O marceneiro arranca das entranhas
> a sua rosa. (...)

“[M]arceneiro” era o pai adotivo de Cristo, e o *poema contínuo* também trabalha marceneiramente. A “madeira” será refeita, não havendo mais motivo para que dela seja feita uma cruz, e o que dali sai é a “palavra”, resultado da transfusão entre: “Matriz”, a Bíblia; “umbigo”, a presença do “marceneiro” poético; “meio da tábua”, transgressão aos Dez Mandamentos; e “estrela principal”, certamente a “estrela da obra”, a que encerra *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 358). Os mandamentos serão re-talhados (reescritos, refeitos *e* destruídos), pois “Deus vê a talha cândida/ de sua obra”, vê que algo novo está a modificá-la, pois da madeira que Ele não quis retirar das costas de Seu Filho, agora refeita, sai uma “rosa”, novíssima em *folha* e em *madeira*. A já comentada “embriaguez” que analogiza, de acordo com Nietzsche, o estado dionisíaco, acusa mais um eco de Dioniso em Herberto Helder. Se é, pois, um similar ao estado dionisíaco aquilo que “inspira” o novo trabalho sobre a “madeira”, estará este deus no substrato da marcenaria do poema.

Última ciência (2004, p. 468) encerra-se com um verso que antecipa *Os selos*, volume seguinte, apresentando o particípio do verbo desse substantivo: “– Uma frase, uma ferida, uma vida selada”. “selada” diz, de novo herbertianamente – e camonianamente, sem dúvida –, de destino, pois é da ordem do *fatum* a boa-nova de nome *Ou o poema contínuo*. E a “ferida” (dialogante, claro, com a “ferida” cantante de Ramos Rosa (1980, p. 55) – epígrafe deste capítulo –, pois a “frase” poética é da ordem da canção) é mais uma fundação de sentidos a partir de Cristo, já que ela sucede, no verso, “[u]ma frase”, o que demonstra que, agora, a ferida se escreve, poetizada. Já *Os selos* dialoga desde o título com os selos bíblicos, mas seu

título ganha um novo sentido a partir da constatação de que destino é uma presença reiterada na poética de Herberto Helder. Considero interessante, no entanto, notar uma das ordens que Daniel recebe de Deus: “guarda em segredo as palavras e sela o livro até o tempo do fim. Muitos o percorrerão, e o verdadeiro conhecimento se tornará abundante” (Daniel 12: 4). “[O] livro” de Deus será selado, assim como é “selada” a “vida” que comparece ao último verso herbertiano antes do surgimento de *Os selos*. Há, nos dois casos, segredo e espera pelo tempo da maturação da verdade. Mas *Os selos* herbertianos, selos fadados, são distintos dos da narrativa bíblica. Assim, sendo modificados os sentidos dos selos bíblicos, *Os selos* podem, ademais, tornar-se “outros, últimos”:

> (...) Tu
> transformas-te – alargas os braços apanhando a claridade onde
> os longos arcos
> reflexos:
> o garfo na boca, a labareda cortada na testa, os laços de carne sob o vestido
> com uma cor coalhada instantânea.
> Disse que a mão compõe a sintaxe de botões luzindo que
> quando lhe tocava
> o nome do mundo crescia tanto –

Este fragmento de *Os selos, outros, últimos* (2004, p. 510) recupera os “braços” alargados de “*(é uma dedicatória)*”, e faz com que o aspecto condicional do “[s]e” que abre o poema de *Photomaton & Vox* (1995, p. 7) (“Se alargas os braços desencadeia-se uma estrela”) seja abolido: “alargas os braços apanhando a claridade” é um fato, e o leitor pode ser tomado pela “claridade” dos “reflexos” que o misturaram ao sujeito da poesia, o que remete ao último poema de *Do mundo* aqui citado. A mistura fica ainda mais evidenciada pelo “garfo na boca” do tu, sugestão clara ao primeiro volume herbertiano, *A colher na boca*, aqui redimensionado para absorver o que há de demoníaco da figura do dionisíaco eu lírico: “garfo” pertence ao campo semântico de colher, mas também insinua o tridente da consagrada imagem ocidental do demônio.

A terceira pessoa da narração bíblica, “[d]isse” – “ [Jesus] lhes disse” – (do mesmo modo que o poema apresenta o sintagma “[e]le disse” (HELDER, 2004, p. 510)), é recuperada

a fim de que mais aspectos da própria poética herbertiana sejam também recuperados: uma nova "sintaxe", artesanada como na abertura de *Os selos*, e outro toque ("tocada") que remete, mais uma vez, à música, mas também ao toque de Tomé nas chagas de Cristo (que será mais bem visto, com a ajuda da Caravaggio, breves páginas adiante), comprovação, para um cético, da ressurreição. Mas, se "as situações" do *poema contínuo* são "cheias de novidade" (HELDER, 2004, p. 278), o que cresce é o "nome do mundo", num pretérito imperfeito que mantém sua permanência no presente dado o travessão – sinal indicador de continuidade – que encerra o poema. O "tu" de *Os selos, outros, últimos* é, certamente, aquele que poderá abrir o livro, *Poesia toda Ou o poema contínuo*, e decifrá-lo, o leitor que selará o autor e seu livro em *Do mundo* (2004, p. 558-559):

> (...) quero que me pare, que me abra.
> Que use a chave da minha obscuridade.
> (...)
> Alguém há-de tocar-me com um dedo, alguém
> há-de pôr-me um selo.

Mais um toque, mais uma relação entre o sujeito do texto e o leitor que, iniciado, poderá abrir o livro, pois tem "a chave" de sua "obscuridade", e usará seu dedo para abrir sentidos, do mesmo modo que Tomé abre a santidade de Cristo para os demais adeptos do Filho ao tocá-Lo: "(...) e ele toca-me – e/ abre – e/ tranca (...)", lê-se em *Os selos* (2004, p. 495). E o "selo" posto no livro permitirá a manutenção da necessária "obscuridade" desta poesia, a "tranca", mas também possibilitará, além da eternidade da marca, da assinatura, uma autonomização do mesmo texto que, revelado para si e para os leitores no poema, auto-selar-se-á onde as palavras são sangüíneas, vitais e caminhantes: "Para que eu me revele em mim. E me sele nas palavras com veias" (HELDER, 2004, p. 495). Aliás, se ler "bem um poema é poder fazê-lo, refazê-lo", e se isto é "o espelho, o mágico objecto do reconhecimento, o objecto activo de criação do rosto" (2001a, p. 197), como diz Herberto Helder, o nascimento do poema é feito por "alguém", decerto "alguém" que o leia: é enormemente sedutor ler "pare", no fragmento acima citado de *Do mundo*, como uma manifestação não apenas do

verbo *parar*, mas também do verbo *parir*, não obstante a terceira do subjuntivo deste verbo ser “paira”. No entanto, o imperativo afirmativo de *parir* é, no caso da segunda pessoa, precisamente “pare”, e o emaranhamento das pessoas do discurso permite a minha leitura de que “pare” seja um ato efetivo de trazer ao mundo: à idéia de leitor iniciado acresça-se a idéia de leitor parteiro, responsável pela vinda do poema à realidade.

A ambiência de iniciação que cerca a leitura da poesia de Herberto Helder possui pontos de semelhança com o orfismo, mas também com um tipo de ensinamento cristão que se realizava no século I, bastante similar ao ensino esotérico, por exemplo, de Platão. Nas palavras de Karen Armstrong (2001, p. 122),

> *Kerygma* era o ensinamento público da Igreja, baseado nas escrituras. *Dogma*, porém, representava o sentido mais profundo da verdade bíblica, que só podia ser apreendido pela experiência religiosa e expresso de forma simbólica. Além da clara mensagem dos Evangelhos, uma tradição secreta ou esotérica fora passada pelos apóstolos “num mistério”; fora um “ensinamento privado e secreto”.

O “modelo do aparente e do oculto” citado por Lindeza Diogo (1990, p. 7) mostra-se similar a esse modelo do *dogma* que a Igreja, em seus primeiros tempos, praticava. Mas na poesia não há “ensinamento”, ainda que haja uma sacralização, e Herberto Helder (1995, p. 55-56-57) falará do símbolo:

> O extremo poder dos símbolos reside em que eles, além de concentrarem maior energia que o espetáculo difuso do acontecimento real, possuem a força expansiva suficiente para captar tão vasto espaço da realidade que a significação a extrair deles ganha a riqueza múltipla e multiplicadora da ambigüidade.
> (...)
> (...) O valor da escrita reside no facto de em si mesma tecer-se ela como símbolo, urdir ela própria a sua dignidade de símbolo.
> (...)
> O talento de saber tornar verdadeira a verdade.

Quando se fala em “verdade”, um de seus significados, o religioso, é incontornavelmente sugerido. O que importa, porém, não é “o sentido mais profundo da verdade bíblica”, mas a “forma simbólica”, aquilo que, no texto herbertiano supracitado, “*(a mão negra)*”, de *Photomaton & Vox*, tem “o talento de tornar verdadeira a verdade”. A escrita, pois, se logra o estatuto de “símbolo”, pode, com singular “dignidade”, realizar uma desocultação, praticando algo semelhante ao *dogma* que a escrita religiosa ambicionava, mas

sem nenhuma gana de que sua "forma simbólica" diga uma "verdade" que não seja linguagem poeticamente poderosa. O símbolo, captador e criador do real já que torna "verdadeira a verdade", constrói algo que a verdade religiosa, a partir da indiscutibilidade de seus pressupostos, não admite: a "ambigüidade". É a "ambigüidade", em poesia, o que permite a convivência entre distintos sentidos, o que aponta para a harmonia dos opostos e para um profundo encontro que se dá a partir das diferenças: sentidos diversos (coisas diversas), apenas uma origem (um vocábulo). A aposta na ambigüidade também se deve à pluralidade de referências que a poesia herbertiana carrega, ela mesma plural e ambígua: "o máximo de presença da *linguagem* no espaço mínimo da *língua*", cito mais uma vez Eduardo Portella.

E a ambigüidade dos traços herbertianos recolhidos ao cristianismo se mostra na abertura de uma das estrofes de *Flash* (2004, p.383)

> Boca.
> Brûlure, blessure. Onde
> desembocam, como se diz em nome, os canais muitos.
> Pura consumpção em voz alta, ou num murmúrio,
> entre sangue venoso, ou
> traça de lume. Gangrena,
> música,
> uma bolha.

A "consumpção" realiza-se em "voz alta", elevada, superior, vinda de cima como um dito divino. Não é causal que os termos franceses em seqüência sejam termos que aparecem *em seqüência* no texto bíblico: "Mas se acontecer um acidente fatal, então terás de dar alma por alma, olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé, *queimadura* por *queimadura*, *ferimento* por *ferimento*" (Êxodo, 21: 23, 24) – os grifos são meus. Em francês, há aliteração, em português, nenhuma. E quem diz o que transcrevi é o próprio Deus, "em voz alta", naquele que é o capítulo mais brutal de toda a Bíblia. A violência solicitada pela "[b]oca" de Deus no Êxodo é da ordem da punição, justo o contrário do que terá lugar em *Flash*: uma "[b]oca" queimada e ferida é uma boca capaz precisamente do canto, pois é uma boca marcada, distinta, semelhante à que se vê em *Última ciência* (2004, p. 452): "A boca fica em chaga".

Transforma-se, assim, pela “consumpção”, Deus – que agora, no poema, torna-se corporizado – em parte do corpo do humano que o consome e o digere, escolhendo de Deus aquilo que é “potência” (HELDER, 2004, p. 471), não o que é punitivo. Mas a “voz alta” é uma possibilidade, pois a “consumpção” pode vir “num murmúrio”, numa fala com ambiência erótico-amorosa: comer este Deus, assim, é comê-Lo numa acepção bem brasileira, que diz do ato sexual. Por outro lado, os elementos que sofrem “consumpção” explícita no poema são “sangue venoso” ou “traça de lume”: se “sangue” remete, mais uma vez, à comunhão católica, “traça”, sendo “de lume”, poderá dizer dum esboço de iluminação, outro a partir do original, o do Filho de Deus. Deste modo, a ambigüidade se instaura no poema, e a cristandade é maculada pela surpresa do “lume” novo e também pela “traça”, inseto capaz de devorar livros. Penso no “trabalho recôndito/ do nome”, de *Última ciência*, e na construção de um livro que devora o idioma e outros livros, dentre os quais a Bíblia. Sou levado a recordar o “besouro” de “Sobre tradução de poesia”, poema de Zbigniew Herbert que Herberto Helder mudou para português. Já citei este poema em “A Magia”, especificamente quando tratei da prática herbertiana da tradução. Cito mais uma vez sua primeira estrofe (1997c, p. 9), atraído, agora, pela familiaridade entre “traça” e “besouro”:

> Zumbindo um besouro pousa
> numa flor e encurva
> o caule delgado
> e anda por entre filas de pétalas folhas
> de dicionários
> e vai direito ao centro
> do aroma e da doçura
> e embora transtornado perca
> o sentido do gosto
> continua
> até bater com a cabeça
> no pistilo amarelo

Não será possível avizinhar o trabalho feito pelo “besouro” tradutor, percorrendo “dicionários” para neles achar *fonte* (não é nada gratuita a ocorrência de diversos vocábulos relativos à natureza no poema de Herbert mudado por Herberto), do feito pela “traça” que desgasta a Bíblia para, a partir daí, desenhar uma “traça”, um esboço “de lume”? Ambos são

insetos, ambos, portanto, podem ser vistos pelo senso comum como baixos. No entanto, na gramática modificante de Herberto Helder, um inseto poderá ser o modo mais *pequeno* (ocorre-me o recém-citado "murmúrio", voz *pequena*, de *Flash*; ocorre-me também a "pequena coisa africana" do "Texto 7" das *Antropofagias* (2004, p. 285); ocorre-me a "fala pequena" de *Os selos, outros, últimos* (2004, p. 506)...) , portanto mais fundo, de entrar, seja em livros ou em heranças de toda sorte, para dali retirar – uso de novo as palavras de "Sobre tradução de poesia" – "a cabeça/ coberta de ouro/ de pólen".

E o "sangue", "venoso", portanto corpóreo, é sucedido na estrofe seguinte por uma "gangrena", substantivo que diz de morte e que dá lugar, num encadeamento por vírgula, à "música", também sucedida, após uma vírgula, por "uma bolha". Tal inusual lista pode apontar para a ambigüidade que reside na própria morte, a um tempo falência, silêncio e direção idêntica à do amor, como diz "Bicicleta". O mesmo se pode depreender da presença da "música", linguagem que ajudará o poeta a rediviver em *Herberto Helder Ou o poema contínuo* (2001c, p. 125) – comentarei o livro de 2001 no capítulo de encerramento, especialmente dedicado à recolha que é posterior à última *Poesia toda* e anterior àquilo em que a *Poesia toda* se transforma, *Ou o poema contínuo*. A "bolha", enfim, que encerra a estrofe, recobra os dizeres de fogo, em francês, do segundo verso, referentes a "[b]oca": de onde sai a voz, sai a queimadura, e também sai o resultado da fervura da água. Como água e fogo são elementos de que se origina a vida, feita está a obra, o poema.

A "ambigüidade" faz-me ter em contra a tradição de *ilegibilidade* que Maria Lúcia Dal Farra (2000, p. 156) detecta na poesia de Herberto Helder:

> É, portanto, na tradição do *illisible* e do *inouï*, na esteira de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé (do poema que se faz como resistência e afronta aos discursos dominantes e facilmente consumíveis), passando pelo surrealismo, pela experimentação, e exercendo-se como vanguarda permanente, que as vinte e nove obras poéticas de Herberto Helder (para além das duas obras em prosa), produzidas entre 1958 e 2000, se apresentam ao leitor.

O "*illisible*" a que se refere Maria Lúcia, evidentemente, não tem que ver com a idéia, ainda comum, de que a poesia herbertiana é simplesmente difícil ou, ainda nas palavras da autora (2000, p. 157), um "texto impossível de ser decodificado e que não permite leitura". Na verdade, trata-se de um "extravio ao código legível comum", ou da "utilização deliberada de empecilhos de leitura, vincados na desculturalização e na desautomatização do sentido", ou seja, na violentação do código referida por Frias Martins. Os mútuos complemento e comentário possibilitados pelos poemas herbertianos, com efeito, são um dos aspectos desta poética que permitem ao leitor iniciado lidar com a ilegibilidade. Em "Por exemplo", Herberto joga (1999, p. 90), ironicamente, com a própria idéia de ilegibilidade: "É fútil escrever: ilegível – e construir uma teoria lógica da ilegibilidade, uma tradição também, memória, 'contexto', como eles designam".

Esta ironia visa, decerto, a própria crítica, não apenas a herbertiana, mas a crítica literária. "eles", portanto, somos *nós*, aqueles que, a partir da poesia, escrevemos novos textos. Há um simplório excesso cometido por Herberto, que não divisa, ao menos em "Por exemplo", o que possa ser interessante na produção d"eles", e não divisa tampouco o quanto sua poesia pode ganhar de desdobramentos por vezes muito inteligentes pelas mãos d"eles". Noves fora este excesso, o que está em causa talvez seja o que há de gago no exercício da crítica literária, muitas vezes ansiosa por clarificar uma obscuridade que se quer manter obscura, mas não ilegível. Por isso, o poeta não precisa de uma clareza mediocrizante: "Sim, senhores: as pessoas pedem para eu ser mais claro. Como?", está no já citado "*(ramificações autobiográficas)*", de *Photomaton & Vox*(1995, p. 26).

António Ladeira, um dos iniciados herbertianos mas, ao mesmo tempo, um d"eles", não se considera uma dessas "pessoas" ao escrever (2002, p. 560): "Afirmo hoje o que era blasfémia dizer há não muito tempo: Herberto Helder é dos mais legíveis poetas portugueses". Corroboro com gosto o que escreve Ladeira, mesmo levando em conta o que afirmou Joaquim

Manuel Magalhães (1981, p. 129-131): “Herberto Helder é um poeta difícil. (...) É necessário, para o entender, um vasto número de referências culturais, de conhecimento de processos de verbalização e de predisposição para aceitar equações de linguagem distantes das comummente usadas”. Levo em conta, mas discuto: é mesmo “necessário”, para o entendimento da poesia de Herberto Helder, “um vasto número de referências culturais”? Não sei. Eu, neste trabalho, procuro uma gama bastante vasta de mediações entre a poesia herbertiana e diversas “referências culturais”, é claro. Contudo, considero que a poesia se coloca num lugar para além destas “referências”, e permite-se ler sem que o leitor necessariamente conheça muitas das tais “referências”. Se for realmente necessário que se conheça, por exemplo, o orfismo e a alquimia para que se possa efetuar a leitura da poética de Herberto Helder, ela não é capaz de autonomia bastante para ser lida independente do orfismo e da alquimia. Mas ela é, pois não se basta em traduzir (longe disso!) as “referências culturais”, ela as recolhe e as modifica, criando uma novidade, uma outra coisa.

Esta outra coisa, sem dúvida, tem que ver com “equações de linguagem distantes das comummente usadas”, o que pode, talvez, criar dificuldade para o leitor. Mas pode também criar fascínio, acentuado deslumbramento e, “por alturas do último livro, a familiaridade da frustração é quase a euforia da decifração”, repito com António Ladeira. Aliás, o “hoje” (“Afirmo hoje o que era blasfémia dizer há não muito tempo”) da publicação do texto de Ladeira é 2002. O texto de Magalhães data de 1981, talvez tempo bastante anterior para que ainda fosse “blasfémia” a afirmação de Ladeira que corroboro com gosto. Mas repete o que diz Magalhães outro leitor herbertiano, Manuel de Freitas (2001, p. 17): “estamos perante um poeta difícil – tanto pelo surpreendente fulgor de sua arte verbal, como pela sua postura cultural ou ainda pelo silêncio castrante a que parece condenar a crítica”. E Freitas diz o que diz num livro publicado em 2001. Ou seja, talvez ainda não seja tempo de “Herberto Helder” ser “dos mais legíveis poetas portugueses” para muita gente.

Trago mais uma vez a lúcida leitura de Karen Armstrong (2001, p. 345), agora acerca dos múltiplos sentidos que tem o conceito de Deus, algo que eu, com a ajuda dela, já rascunhei em “A magia”:

> A história mostra que é impossível conciliar a chamada bondade de Deus com sua onipotência. Como lhe falta coerência, a idéia de Deus terá de se desintegrar. Os filósofos e cientistas fizeram o melhor possível para salvá-lo, mas não se saíram melhor que os poetas e teólogos. As *hautes perfections* que Descartes dizia ter provado eram simples produtos de sua imaginação. Mesmo o grande Newton era “um escravo dos preconceitos de sua infância”. Descobrira o espaço absoluto e do vazio criara um Deus que era apenas *un homme puisant*, um déspota divino aterrorizando seus criadores humanos e reduzindo-os à condição de escravos.

Ao contrário do que fizeram os “poetas” e “filósofos” citados por Armstrong, que lutaram por um Deus coerente, a poesia de Herberto Helder reconhece a necessidade de “desintegrar” a idéia de Deus e dá-se o direito de, a partir de tal desintegração (já que bondade e onipotência não formam um corpo harmonioso), eleger, sem nenhum dogmatismo, a simbologia a ter vez. É o que acontece em *Cobra* (2004, p. 332):

> O verão é de azulejo.
> É em nós que se encurva o nervo do arco
> contra a flecha. Deus ataca-me
> na candura. (...)

Deus é um atacante, mas visa a “candura” do sujeito. Opera-se, neste poema, um encontro do canto com a sensibilidade “cândida” que Deus verifica no sujeito poético, que se diz “o nervo do arco” a receber a “flecha”, o bom ataque divino. Ataque, a propósito, também nomeia o movimento que posiciona as cordas vocais para a emissão de sons vocálicos. O ataque de Deus, logo, é aquilo que dá voz ao canto, ou seja, é um ataque generoso. Esta leitura é possível porque “arco” tem relação com música, sendo o que permite a execução de vários instrumentos, todos de cordas: mimetiza-se, na música, o órgão humano que permite a fala e o canto. No fragmento de *Cobra*, portanto, nada se vê do Deus de Newton, talvez um pouco do de Descartes – dada a perfeição que pode advir da música –, mas se vê, sobretudo, um Deus herbertizado, pois a “candura” atacada por Deus possibilita o canto, e o Deus da vez não é “um déspota”, é um Deus de *cordura*. Ao eleger alguns aspectos divinos em detrimento de

outros, mesmo quando nomeia Deus com inicial maiúscula, a poesia de Herberto Helder pratica, em perspectiva ao que a tradução judaico-cristã dogmatizou, uma, de fato, constante heresia.

Neste ponto, é interessante sublinhar que traços de outro estilo se percebem em Herberto Helder: o barroco. Jorge Henrique Bastos (2000, p. 12), por exemplo, permite-se qualificar o autor de *Do mundo* de "genuinamente barroco". De partida, pode-se verificar na poética herbertiana o traço barroco do fôlego: raros são seus textos curtos. Além disso, a poesia de Herberto Helder não poupa adjetivos, muitas vezes em seqüências que modificam um único substantivo, como num verso de *Última ciência* (2004, p. 453) exclusivamente composto por adjetivos que denotam "pedra" – "alerta, preciosa, convulsa, funda, abrasadora"–, ou, no mesmo livro, na auto-definição do sujeito (2004, p. 432): "Sou inocente, vago, fremente, potente,/ tumefacto".

No prefácio a António José Forte, Herberto Helder (2003, p. 13) fala precisamente do "homem barroco", que "se mobiliza no pensamento da morte (...); ele povoa o vazio, a pergunta, com a multiplicação de respostas que são, elas próprias, novas perguntas". Noto, e considero bastante interessante, que a definição de Herberto de "homem barroco" encontre-se com um comentário do próprio poeta acerca da prosa (2001a, p. 195): "Não existe prosa. A menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendem ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender (...)", "tudo a" perguntar, justamente como faz um espírito barroco, para quem mesmo as "respostas" "são" "novas perguntas"[15]. A morte, já está bastante claro, é um dos vocábulos mais presentes na poesia herbertiana – não há um capítulo de *Do mundo de Herberto Helder* em que a morte não apareça, e, exceção feita ao curto trailer introdutório, em todos eles mais de uma dezenas de vezes. A ausência de "respostas" que não

[15] Não sei se posso dizer que Maria Gabriela Llansol é um "espírito barroco", mas sei que posso apontar mais um encontro admirável entre ela e Herberto, pois é em *Um falcão no punho* (1985, p. 57) que se lê: "Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros": "Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender", e "abrir caminho", certamente, é um aprendizado bastante querido pela escrita poética.

sejam, “elas próprias”, “novas perguntas”, conduz-me ao encerramento da parte “V” de “Lugar” (2004, p. 151):

> E então levanta-se o exemplo dos violinos.
> E eis o que se ama: o som.
> Arco ligado que leva a música
> em louvor das fêmeas.
> As cordas, as chaves, a caixa soante
> dos vivos e dos mortos.
> Lírica
> antropologia.

O “som”, “a música”, nada disso responde, pelo contrário, tudo isso une “vivos” e “mortos” – sendo a morte o que mobiliza o “pensamento” do “homem barroco”. À celebração da música que é o fragmento citado une-se uma mítica sexualidade, o “louvor das fêmeas”, e mesmo “as chaves” têm pouco a responder, pois “a caixa” que elas abririam é “soante”, é um levantado “exemplo”, apenas. Assim, a “antropologia” só pode ser “[l]írica”, e o “homem” (*ánthropos*) barroco é um “arco” entre a vida e a morte, os “vivos e os mortos”. A propósito, “[l]írica” é a única ocorrência, em toda a parte “V” de “Lugar”, de uma palavra como verso inteiro, e também o único vocábulo-verso a receber destaque espacial. Não será o caráter lírico, assim, a única possibilidade de salvar qualquer “antropologia” de seu vício de “ensinar”? Não perco de vista que Pedro Eiras (2005, p. 426), tendo a morte herbertiana como assunto, afirma: “o sujeito deixa de ser objecto da morte, torna-se seu criador”. Não há um capítulo em *Do mundo de Herberto Helder*, digo de novo, em que a morte não apareça. E suspeito fortemente de que a *criação* da morte pelo “sujeito” seja um ato de aprendizado, pois criar não nega aprender: “Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender”, é claro.

Segundo Gombrich (1999, p. 387), na origem, “Barroco, realmente, significa absurdo ou grotesco, e era empregado por homens que insistiam em que as formas das construções clássicas jamais deveriam ser usadas ou combinadas senão da maneira adotada por gregos e romanos”. Já disse aqui que a poesia de Herberto Helder mistura referências: dos pré-socráticos aos modernistas, do surrealismo à fotografia, da natureza à música, etc., as fontes são “combinadas” para que se construa um estilo que é, em certo sentido, de fato “absurdo”,

pois oposto a um bom senso empobrecedor. O barroco, ademais, é uma das escolas artísticas que mais convidou Deus, e cogito uma afinidade entre o encerramento de "Mão: a mão", de *A Cabeça entre as mãos* (2004, p. 409), e um exemplar da pintura barroca, *Tomé, o incrédulo*, de Michelangelo Caravaggio:

> (...) E que me assome Deus às partes
> graves: com sua luva súbita
> no abismo,
> É ao meu nome que regresso: à ameaça,
> A limpidez
> atravessa-me pelos furos naturais
> ardidos,
> Entra um astro
> por mim dentro:
> faz-me potência e dança,
> Que toda a noite do mundo te torne humana:
> obra

Na pintura de Caravaggio, Tomé, expressando profunda surpresa, coloca seu indicador em uma das chagas de Jesus, chegando mesmo a penetrá-la, mas é Cristo quem conduz o dedo que O traspassa. A descrição bíblica que Caravaggio pintou é a seguinte: "[Jesus] disse a Tomé: 'Põe o teu dedo aqui, e vê as minhas mãos, e toma a tua mão e põe-na no meu lado, e pára de ser incrédulo, mas torna-te crente'" (João 20: 27). É o assomo de Deus: as "partes" a serem divinizadas são as "graves", pois importam como a "chaga" de *Os selos* (2004, p. 493) ("(...) Beleza, a força, oh/ a enflorada, a primitiva, chaga entre (...)"), aqui, em *A cabeça entre as mãos*, não nomeada, mas sugerida. A "luva súbita" que ganha as mãos divinas transforma-As, e o "abismo" que se constrói é o buraco aberto no corpo do eu lírico, corpo que recupera o do Cristo. Não é casual que *mão*, vocábulo fornecedor do mote de cada um dos poemas de *A cabeça entre as mãos*[16], seja também a palavra-chave da citada passagem bíblica. São "naturais" os "furos" "ardidos", pois criados a partir de uma condição de santidade, no caso de Cristo, e de feitura poética, no caso do sujeito poético. Tanto Jesus como o eu do poema tem uma "obra" a cumprir, ambos têm diante de si peculiares alquimias: no caso de Jesus, a

[16] Os "motes", ou, se se quiser, títulos, são: "De antemão", "Mão: a mão", "Todos os dedos da mão", "Onde não pode a mão" e "Demão".

alquimia é a própria mistura que faz dele Um com seu Pai; no caso de Herberto, é a palavra, mágica, construtora.

É decisivo outro aspecto de desdivinização cristã em "Mão: a mão": um "astro" penetra o sujeito poético, e transforma-o em "potência e dança". Se, na pintura de Caravaggio, o elemento que penetra é o dedo de Tomé, passo a permitir-me ler o "astro" do poema como algo que equivale, no quadro, ao dedo do homem que ainda não se fizera santo – permito-me tal leitura, talvez, em virtude do início de um dos versos de *Do mundo*, citado há pouco: "Alguém há-de tocar-me com um dedo". Assim sendo, é o elemento não santificado, portanto humano, capaz de exigir a "chaga" para passar a crer, que dá ao poema seu estatuto de poesia, do mesmo modo que é a prova de Sua ressurreição que dá a Cristo um estatuto divino. Logo, "que toda a noite do mundo te torne humana: obra": não a elevação do Cristo ao estatuto de divindade, mas a pintura, mas a alquimia, mas a poesia, mas a "obra", mas o trabalho, como se vê em *Do mundo* (2004, p. 539):

> (...) dor e ornamento,
> e o ornamento é tão
> experimentado no mundo, e trabalhado em madeiras e dedos,
> tão sofrido como atenção, que ele mesmo
> sustém a chaga ao lume do seu baptismo,
> e cerrando o extenuante espaço do concreto
> dentro de si,
> vive disso.

"[T]rabalhado em madeiras e dedos", pela alma *mater* da matéria e pela quintessência do fazer poético, os cinco dedos, o "ornamento", o enfeite luxuoso, "sustém a chaga", a marca que, aqui, remete ao Cristo para negá-lo, pois está estabelecida a distinção entre o Filho de Deus e o sujeito do poema: o ornamento está "ao lume", recebe luz, iluminação poética, e é sabido que Jesus jamais usou nenhuma espécie de ornamento, mas experimentou a "dor" da crucificação. Como o "baptismo" herbertiano é outro, pois diz do mergulho das palavras na poesia, e "extenuante" é o trabalho para "[q]ue Deus" (o absoluto, a potência que vai residir no poema, não a presença opressora) "apareça" (HELDER, 2004, p. 538), "vive disso" o fazedor de novas boas-novas em forma de poemas, fazedor, em relação a dogmas cristãos,

herético. Se heresia é a prática que contraria uma doutrina específica, e se a recém-referida humanização da obra contraria o Cristo perspectivado ao sujeito do poema, é herético, como tantos outros, o fragmento pelo qual me movimento agora, pois ele se dirige a um desmantelamento da moral cristã e a um novo dimensionamento do místico: o sujeito trabalha *sobre* o Cristo ("Na oficina fechada talhei a chaga meridiana" (HELDER, 2004, p. 468)) e transpõe-No.

Sabe-se já que "os cristãos viam" em Orfeu "uma prefiguração de Cristo" (1990, p. 22), segundo Dante Tringali. Um "Hino órfico à noite" comparece a um dos livros de "mudanças para o português" feitas por Herberto Helder, *O bebedor nocturno* (1996, p. 196):

> Cantarei a criadora dos homens e deuses – cantarei a Noite.
> Noite, fonte universal.
> Ó forte divindade, ardendo de estrelas, Sol negro,
> invadida pela paz e o tranquilo e múltiplo sono (...)

Hinos, por excelência, são exaltatórios, e exaltar a noite significa, neste poema, exaltar a criação. Faz-se, pois, o contrário do que faz a narrativa bíblica, que associa "trevas" a "noite", investindo na valorização do dia que, não casualmente, indica tanto o período inteiro de vinte e quatro horas como sua parte iluminada. Claro está que o "Sol negro" do hino órfico também diz dos mistérios desta religiosidade, e a "Noite" metaforiza a obscuridade que a iniciação solicita. Joaquim Manuel Magalhães (1981, p. 130) diz que a "cor" de Herberto Helder "era o negro", pois nada tinha do vermelho do sonho neo-realista; todavia, negro também é a cor que concentra as demais. O "Sol negro", portanto, é um sol capaz de absorver em si a totalidade das cores e, assim, iluminar amplamente, a partir da "Noite, fonte universal", o mundo. O "sono" que tem lugar na "Noite" é "múltiplo", como "múltipla" é a "elegia" herbertiana que comparece em *A colher na boca*. "[M]últipla" também, além de "multiplicadora", é a "riqueza (...) da ambigüidade" (1995, p. 55): se promove múltiplos encontros, a *máxima abrangência* que a poesia herbertiana expressa recolhe, evidentemente, a diversidade.

E recolhe também a melancolia, pois não resisto a pensar no "Sol negro" de um célebre poema de Gérard de Nerval, "El desdichado" (apud SILVEIRA, 2006, p. 217): "Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé,/ Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie:/ Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constallé/ Porte le Soleil noir de la Mélancolie". O encontro do "Sol negro" do "Hino órfico" com "le Soleil noir" de Nerval enseja-me cogitar outra diversidade: se a "melancolia é o efeito de ter estado lá no meio das chamas e ter sido expulso", e se a "condição do sujeito é representada por essa expulsão", nas palavras já citadas de Silvina Lopes (2003a, p. 84), mesmo um "Hino órfico" poderá ser melancólico, ainda mais porque "a melancolia" é "um impulso criador" (LOPES, 2003, p. 85). Não é bastante criativo, portanto, o "desdichado" de Nerval? Tanto o é que revela sua "melancolia" – a propósito, que o especializa, pois um consolo da ordem da obediência é-lhe impossível – *na* escrita, num ato, pois, bastante criativo: poeta órfico Nerval, poeta negro, de cor semelhante à que caracteriza Herberto nas palavras de Magalhães.

O "Hino órfico à noite" começa por "[c]antarei", e o canto é um modo de dizer da feitura do poema herbertiano ("A canção", não à-toa, se intitula este capítulo). Bem-vinda é a palavra de Marcel Detienne (1991, p. 85), indicadora de que

> os primeiros passos de Orfeu fazem presentes, e mesmo em concomitância, a voz e a escrita. Havia de início, segundo parece, o canto de Orfeu como um precursor da palavra, que ataria em sua volta as vidas mais mudas, os "animais do silêncio". Mas a escrita já estava ali, habitada por esta mesma voz (...)

Voz e escrita, assim, são concomitantes desde o canto de Orfeu, pois "a escrita já estava ali", animando a mudez dos "animais do silêncio" que cercavam o lírico, o que permite a João Amadeu C. da Silva (2000, p. 94) afirmar que "Herberto Helder não distingue canto, canção e poesia". Caminho semelhante trilha Bressane ao detectar uma origem comum, mágica, para a música e para a poesia. Na especificidade herbertiana, vai ainda mais longe Silvina Lopes (2003a, p. 37): "É pela voz, pelo canto, que constitui a escrita no seu movimento diferenciante (...), que o outro (...) pode ser chamado pelo poeta, o qual, como

Orfeu, daí recebe os seus poderes mágicos". Advirá a mágica do "poeta", ou melhor, da poesia, da própria *relação* que estabelece com o "outro"? Possivelmente, e esta leitura me parece a mais interessante possível porque, de fato, é *na* relação que se mostra qualquer poder que possa residir na escrita poética, dependente ela, tanto do leitor, como duma exterioridade que a faz, ainda que autônoma, extrapolante. Assim, "Orfeu" só se mostra num "movimento diferenciante" da "escrita", capaz de ser mágica porque capaz de *relação*. Mesmo a já comentada presença dos animais na poesia herbertiana ganha, aqui, outro sentido, pois o poema quer tomar para si, já que é "para cada um" (1963, p. XXX), a "tarefa" órfica relacional e atenta ao "outro", como fica explícito no prefácio a Bettencourt e legível num fragmento de *Flash* (2004, p. 388):

> Queria tocar na cabeça de um leopardo louco, no luxo
> mandibular. Sentir os dedos tornarem-se
> de granito. Sentir a deslumbrante
> ressaca de pêlo
> baixo arrebatar-me furiosamente os cinco dedos.

Com seu "canto" e seu instrumento, o "poeta órfico" – "Herberto Helder, poeta órfico" é o título do ensaio de Ramos Rosa dedicado a ler Herberto ainda em 1961 – pode "tocar na cabeça de um leopardo louco". Tocada, ela será a própria lira, animar-se-á, e o poema poderá viver, pois "a escrita já" está "ali". Os dedos, órgãos que permitem o manuseio da lira, transformam-se, por sua vez, em "granito", ou seja, passam a fazer parte de uma natureza transformada: os dedos transformam o "leopardo", e este transforma em "granito" os dedos do lírico, do cantor.

Orfeu baixou ao inferno em busca da ninfa Eurídice, sua esposa que morrera picada por uma serpente. Seduzindo a todos com sua música, o cantor logrou resgatá-la. Porém, ao descumprir a condição imposta pelos senhores do inferno, Plutão e Perséfone, de não se voltar atrás para vê-la enquanto não saíssem do inferno – ela viria dez passos atrás do amado –, perdeu-a. Um dos poetas portugueses que comunicam com Herberto Helder é Teixeira de

Pascoaes[17], autor de um poema (1986, p. 13) que aponta Orfeu como aquele que devolve a vida a Eurídice:

> Eurídice, o seu morto e triste amor,
> Ouvindo-o, tomou forma e viva cor,
> Íntima luz, à face lhe subiu...

O amor, aqui, é personificado em Eurídice, sendo ela o "morto e triste amor" de Orfeu. Mas é o cantor, a exemplo do que ocorre no poema "I" do "Tríptico", quem permite que seu "amor", personificado, possa recobrar vida. Cantando, ele anima o que era um corpo morto, e Orfeu será, desde sempre, também um amador:

> Porque não haverá paz para aquele que ama.
> Seu ofício é incendiar povoações, roubar
> e matar,
> e alegrar o mundo, e aterrorizar,
> e queimar os lugares reticentes deste mundo.

"aquele que ama", na parte "II" de "Lugar" (2004, p. 139), é "aquele que canta", o poeta, o lírico, o amador. Orfeu, encantador da natureza e dos homens, tem como ofício "alegrar o mundo", e o texto herbertiano quer, orficamente, algo semelhante. O inferno de Plutão e Perséfone, mesmo que tenha trazido sofrimento a Orfeu, tem lira, amor e, ainda que vítima de um fim dilacerante, Eurídice. Em contrapartida, no inferno do metropolitano só se vêem "rostos delirantes, nenhuma lira, nenhum esforço para alcançar a sageza", como diz o texto já citado de "Exercício corporal" (1981, p. 460). Portanto, o lírico que desce ao subterrâneo da cidade não apenas tem como "ofício" "alegrar o mundo", mas também "incendiar povoações", "roubar/ e matar", numa prática violenta recorrente na poética herbertiana. Aqui, é claro, outro movimento de distanciação em relação ao Cristo e de aproximação ao Demônio, pois "O Diabo existe, evidentemente. Porque existem o homem, a acção, a obra", em palavras do próprio Herberto (2006, p. 160); "aquele que ama" age de modo diabólico, pois "o ladrão", isto é, o Demônio, "não vem a não ser para furtar, e matar, e

[17] Refiro-me à lista de poetas que figuram em *Edoi lelia doura*, na qual Pascoaes está presente. A personalíssima seleta feita por Herberto Helder tem como subtítulo, como já se sabe, *Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*.

destruir. Eu", o Cristo, "vim para que tivessem vida e a tivessem em abundância" (João 10:10). O poema diz o contrário: o ato vital de amor, se humano, é um ato demoníaco, que inclui, sem dúvida, "a acção, a obra" contra os "lugares reticentes deste mundo".

Por outro lado, o simpatizante de Orfeu que fala "o idioma demoníaco" (HELDER, 2004, p. 471) não deixa de encantar aquilo que o cerca, pois seu ato de "aterrorizar" é como que um chamado para a sensibilização do mundo, no intuito de fazer permanecer apenas seus lugares magicizados, e destruir os "reticentes". Assim sendo, em *Os selos* (2004, p. 490), Eurídice apenas acorda, pois, na poesia de Herberto Helder, a prática órfica não precisa terminar com o desaparecimento da amada, que pode deixar de ser "morta" e "triste": "(...) E o canto doma os animais, acorda/ Eurídice pelo coração (...)". Gosto de saber que há "pelo menos uma" versão do mito de Orfeu "que não menciona o fracasso final. A possibilidade de tirar pessoas do Inferno é, aliás, confirmada pela lenda de Alceste", segundo Mircea Eliade (2002, p. 426).

Num trecho do final de *Húmus,* Herberto Helder volta a se aproximar de Orfeu (2004, p. 238):

> Também eu atravessei o inferno.
> Chegava
> a ouvir o contacto das aranhas devorando-se
> no fundo. O meu horrível pensamento só a custo
> continha o tumulto dos mortos.
> Pergunto,
> perguntas, perguntam.
> Oh, palavras não,
> porque tudo está vivo: o assombro, o esplendor,
> o êxtase,
> o crime.

O "inferno", portanto, foi atravessado "[t]ambém" (o advérbio aponta claramente para uma presença alheia, certamente a do próprio Orfeu) pelo "eu" que apresenta sua trajetória órfica. A autofagia das "aranhas" lembra o poema de Stephen Crane que Herberto Helder mudou para português, poema cujo personagem come seu próprio coração e, assim, alimenta-se de si mesmo. Em *Húmus*, contudo, a autofagia pode ser lida como uma descrição dantesca

do “inferno”, lugar das mais assombrosas punições. Não obstante, os mortos tumultuosos do inferno do poema mais se parecem com as almas platônicas do Hades, que podem escolher suas futuras moradas corpóreas, que com os passageiros do metropolitano, pois o “horrível pensamento” do sujeito deve contê-los, não os frear, mas guardá-los em si: afinal, “tudo está vivo” nesse lugar da morte. Este novo inferno, pois, sendo “êxtase”, lembra a semelhança vista por Bataille entre morte e orgasmo, batizado justamente de *pequena morte*. Seduz-me perceber de modo mais atento o “horrível” que define o “pensamento” do sujeito poético, e pô-lo em perspectiva ao “terrível” que caracteriza “a colina” de *A máquina de emaranhar paisagens* – “a terrível colina subia pelos sons deslumbrados” (2004, p. 220). Volto, pois, à fundamental idéia de terror, e o próprio Herberto Helder acerca dela reflete, na parte “III” de “As Maneiras”, de *Retrato em movimento* (1981, p. 381):

> Quando se caminha para a frente ou para trás, ao longo dos dicionários, vai-se desembocar na palavra Terror. É um sítio fechado, eriçado, anfractuoso – extremamente difícil para os pés e as mãos. O vocábulo, entretanto, é apenas uma compressão violenta, síntese à entrada de um texto que se multiplica por dentro, sem crescer, cruzado insensatamente por túneis, corredores e caminhos de pronúncia áspera.

A desembocadura inevitável na “palavra Terror”, seja qual for a trajetória que empreenda o caminhador de dicionários, revela sua inevitabilidade no universo da própria significação, sendo dicionários os lugares, por excelência, da enumeração de significados. E, se são inevitáveis, os significados de terror, ainda que difíceis “para os pés e as mãos”, são necessários para a existência de “um texto que se multiplica por dentro”. Criada está, mais uma vez, a multiplicação dos sentidos, a ambigüidade e a “pronúncia áspera”, tão anfractuosa como o mesmo terror, poética, enfim, já que composta pelas irregularidades e desigualdades de terreno que definem a aspereza.

Logo, o “pensamento” em *Húmus* é “horrível” (o ato de pensar, ressalto, é capaz de criar um “lugar” trêmulo na parte “VI” de “Lugar” (1996, p. 152): “Às vezes penso: o lugar é tremendo”) porque pleno de ranhuras e mais que meramente lógico, afim ao pensamento

mágico dos primeiros filósofos gregos que tanto fascinaram Nietzsche e que "são tão poetas quanto eruditos, tão sábios quanto cientistas, tão magos quanto professores", nas palavras de Rogel-Pol Droit (2002, p. 41). O "Terror" que advém da incompreensão hodierna dessa multiplicidade/ambigüidade, dada a incapacidade de o pensamento contemporâneo modelar livrar-se de categorias estanques, fabrica a possibilidade dos "túneis, corredores e caminhos" do fazer poético, dos "canais muitos" onde ocorre a "consumpção em voz alta" (2004, p. 383) de *Flash*. O vocábulo "Terror" está "sobrecarregado de máquinas inteligentes" (HELDER, 1981, p. 381), tão capazes de poesia como de erudição, de sabedoria como de ciência, de magia como de aprendizado, e por isso recebe a inicial maiúscula. Não perco de vista o já citado comentário de Fernando Paixão acerca da retirada das palavras, pela poesia herbertiana, de seu "estado de dicionário" (2000, orelha): a maiusculização da inicial, além de supersignifcar o "Terror", retira-o dos dicionários padrão e põe-no em movimento, mesmo porque o caminhador que esbarra com o vocábulo está, ele mesmo, "em movimento", como revela o título desta obra.

Por isso, a "colina" d'*A máquina de emaranhar paisagens* é "terrível", porque capaz de, mais do que se elevar, agir como a serpente que consegue a totalidade das artes e ofícios, formando um círculo perfeito. Do mesmo modo que existe o encantamento sonoro que faz a serpente subir em imitação de dança, a "colina" não é mais apenas o lugar sólido que recebe o sermão, é também o resultado da música órfica que movimenta a mais rígida das solidezes; lê-se em "*(vulcões)*" (1995, p. 125), de *Photomaton & Vox*: "Vejam entretanto como o corpo principia a levitar, como o corpo é já a serpente, e a verdadeira serpente morre da morredura que dá no corpo". A "verdadeira serpente" é morta, e o corpo também é mortal e, portanto, capaz de visitar o inferno. Deste modo, a lírica herbertiana constrói um inferno tão musicado (carregado do "Terror" de *Retrato em movimento*) quanto o foi, por instantes, o visitado pelo poeta trácio: "Eurídice" (2004, p. 490), expresso de novo, é tão-somente acordada em *Os*

selos, não ocorrendo, no poema herbertiano, nada que a mantenha em estado de morte. A música que melodiza o inferno, digo de passagem, se faz sem significados: “Oh, palavras não”, apenas “o assombro”, “o esplendor”, ou seja, a única maneira de experimentação daquilo que lembre “o êxtase”.

O já comentado “sopro” da magia natural tem um correlato no poema “II” de *Poemacto* (1996, p. 113), quando se manifesta na palavra “trompete”:

> Sou uma devastação inteligente.
> Com malmequeres fabulosos.
> Ouro por cima.
> A madrugada ou a noite triste tocadas
> em trompete. (...)

Um “trompete” produz música, e ser trompete significa ser canto e música a partir do sopro, ser Orfeu, animar a noite inventada pelo som. Sopro também é respiração, o “pulmão às costas” do já citado “Bicicleta”. Nietzsche é, mais uma vez, pertinente; ao avaliar a arte dionisíaca, o filósofo afirma que “O homem deixou de ser artista para ser obra de arte” (s/d, p. 24). O poema supracitado, de modo semelhante, define a poesia a partir da definição daquilo que o “artista”, é: “uma devastação inteligente”, ou seja, a própria obra de arte na perspectiva herbertiana.

O sempre bem-vindo Rainer Maria Rilke escreveu um conjunto de poemas dedicados a Orfeu. Um deles, o “II:15” (1993, p. 163), reúne duas questões que são também herbertianas: Orfeu, é claro, e a terra:

> Boca de fonte, ó boca providente,
> que infatigável diz o Um, o Puro –
> defronte do semblante de água múrmuro,
> tu, máscara de mármore.
>
> dos aquedutos lá ao longe, nas
> encostas apeninas, junto às tumbas,
> de onde eles trazem-te o dizer que das
> tuas ventosas fauces negras tomba

Tradutor e introdutor do volume que guarda este poema, José Paulo Paes assim comenta o encontro de Orfeu com a terra: “A circunstância de a água dos aquedutos provir da região das tumbas confirma ser a terra (...) [o] mundo ínfero dos mortos visitado por Orfeu.

(...) pelo dispositivo da fonte, [ela] fala consigo mesma num infindável monólogo" (In RILKE, 2001, p. 37). Rilke diz da terra aquosa de onde se origina a vida e onde têm lugar os mortos. Orfeu, portanto, permite que a própria terra cante: encontram-se a canção e a macieira.

4.4 DESDE O SOPRO, O FOGO OU A ESTRELA, HARMONIA E MÚSICA

Como eu já disse, e considero não ser excessivo, a poesia de Herberto Helder, apesar de sua inegável peculiaridade – como afirmou Jorge Henrique Bastos (2000, p. 11), a poesia herbertiana é "decisiva e órfã", o que permite mais um encontro herbertiano-órfico pois, segundo Joaquim Manuel Magalhães (1999, p. 131), "a etimologia do nome Orfeu é da mesma raiz de órfão") –, sustenta-se, voluntariamente, em uma muito particular tradição. *Edoi lelia doura* ilustra algumas das escolhas eletivas de Herberto. A elegida tradição herbertiana aparece no "de mão/ a mão" do início do já citado "*(é uma dedicatória)*", de *Photomaton & Vox* (1995, p. 7): "Se alargas os braços desencadeia-se uma estrela de mão/ a mão transparente (...)". "[E]strela", palavra que, para Herberto Helder, pode intercambiar-se com poesia, aparece, por exemplo, no encerramento de *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 358):

> Assim:
> o nervo que entrelaça a carne toda,
> de estrela a estrela da obra.

"[E]strela", aqui trazendo, mais uma vez, a irmandade poética herbertiana (e, claro, a irmandade entre o humano, o planeta e o corpo celeste), também se vê em *Do mundo* (2004, p. 548): "quero-o para a estrela plenária que há nalguns sítios de alguns poemas". No caso dos versos citados de *O corpo o luxo a obra*, a poesia, bastante erotizada e carnal, é a estrela-mater que permite o surgimento da "estrela da obra", o poema. Tal surgimento é o que faz tremer, em "*(é uma dedicatória)*" (1995, p. 7), "nas embocaduras da noite,/ o mundo completo", já que o poema, elétrico como um relâmpago, desarticula as estruturas

convencionais do mundo, e a poesia de Herberto Helder ambiciona, precisamente, o abalo de diversos sustentáculos mundanos. A presença do sopro fundador de vida, notável no vocábulo "respiração" (1995, p. 7), faz o mundo existente "tremer como uma árvore" (1995, p. 7). O necessário labor para a construção do mundo novo, ou do poema que se canta, só pode ir "das unhas" (partes penetrantes das mãos) à "garganta/ talhada" (1995, p. 7), preparada que está para cantar.

Além de "queimadura", várias expressões de "*(é uma dedicatória)*" (1995, p. 7-8) pertencem ao campo semântico de fogo. Os seguintes versos são reveladores:

> se a veia
> violenta que me atravessa a cabeça se torna
> ígnea como
> um rio abrupto num mapa. (...)
> (...)
> Nunca digas o meu nome se esse nome
> não for o do medo. Ou se rapidamente o lume se não repartir
> nas formas
> lavradas como chamas à tua volta. Os animais
> que essa labareda ilumina na boca. (...)

"[V]eia", não ignoro, é algo que, no corpo humano, pode ser metaforizado por "rio", já que, em ambos os casos, há líquido em movimento. Além disso, "veia" também fala, denotativamente, de talento, aptidão. Portanto, a aptidão "violenta" (adjetivo muito próximo a *poético* para Herberto Helder), além de remeter ao "talento doloroso e obscuro" de "Aos amigos" (2004, p. 127), é como o "rio abrupto", em chamas: "abruptos" são os poemas iluminados do "IV" de *Do mundo* (2004, p. 548), tão "sem autoria" quanto qualquer rio. O fogo, já que "a veia" "se torna/ ígnea", faz o criativo sujeito poético ser jogado à poesia quando o "medo" (cujo componente "dança", ou seja, arte, é nomeado no "Texto 3" de *Antropofagias*) nomeia-o e a poesia, a segunda pessoa, o chama; não perco de vista que "o sujeito em Herberto Helder dirige-se preferencialmente à própria linguagem, mesmo quando invoca um outro em situação de intersubjetividade", como afirma Pedro Eiras (2005, p. 384). Não é acidental que o verbo chamar tenha como segunda pessoa do singular do presente do indicativo a flexão "chamas": chamar, neste poema, é também incendiar, pôr fogo.

O que a "labareda ilumina na boca" são animais, seres poéticos por excelência já que não culturalizados. Ocorre-me o diálogo entre Maria Gabriela Llansol (1990, s/n), escritora que instaura uma incomum autobiografia em seus textos, e um cão:

> Principio a recorrer às palavras que anunciam a realidade
> Por que brincas? Por que não brincas? Por que brincas sozinha?
> – Por necessidade de conhecer. De conhecer-te, respondo.
> – Entraste no reino onde eu sou cão. Pesa a palavra.

Quem dialoga com o cão sabe do peso que tem a palavra para um ser capaz de silêncios: por isso há que "pesar" a palavra, medi-la e, em sua medida mais justa, fazê-la capaz de anunciar "a realidade". O reino onde o cão é cão é um reino que mora antes da cultura. Encontro agora outro viés de leitura para um emblemático verso herbertiano que já surgiu neste capítulo: "Ninguém tem mais peso que o seu canto". Pesar o "canto" pode ser procurar a mais justa medida para a consumação do trabalho poético, tão devedor, em casos como os de Herberto e Llansol[18], daquilo que se encontra afastado da cultura predominante.

Volto ao poema de Herberto Helder e leio "chamar" como canto e nomeação da poesia, ao mesmo tempo em que o sujeito amedrontado (não se pode esquecer que o susto é uma das conseqüências possíveis do elétrico relâmpago, "um *mysterium tremendum*", nas palavras de Eliade (1991, p. 13)) também ganha "nome", e feito está o incêndio, uma possibilidade radical de encontro. "[R]elâmpago" não é palavra ausente de "*(é uma dedicatória)*" (1995, p. 7):

> - Esta
> espécie de crime que é escrever uma frase que seja
> uma pessoa magnificada.
> Uma frase cosida ao fôlego, ou um relâmpago
> estancado
> nos espelhos (...)

Espelho é o que reflete o homem, e os "espelhos" do poema estancam e maravilham, a partir do susto elétrico, brilhante e poético do relâmpago, a pessoa "magnificada". Cabe, aqui,

[18] Não receio considerar Maria Gabriela Llansol como fazedora de poesia, talvez não necessariamente de *poemas*, mas de poesia. Recorro mais uma vez a Pedro Eiras e a sua entrevista concedida a Raquel Menezes: "haverá 'prosa' em Maria Gabriela Llansol (...) ? (...) Não encontro aí qualquer prosa, porque prosa, para mim, é a coerção que leva as frases até ao fim, não apenas na extensão, mas também na tensão."

a presença de Luiza Neto Jorge, dialogante tão pertinente com Herberto Helder que figura em *Edoi lelia doura* com diversos poemas, dentre eles “Magnólia” (In HELDER, 1985, p. 287):

> A exaltação do mínimo,
> e o magnífico relâmpago
> do acontecimento mestre
> restituem-me a forma
> o meu resplendor.

O “mínimo” é o irredutível, a “frase” exaltada e exaltatória que permite “o magnífico relâmpago”, restituidor da “forma” e do “esplendor” de um sujeito poético que se vê transformado em “uma pessoa magnificada”. As pessoas que interessam à poesia de Herberto Helder são as magnificadas, únicas (não é casual o artigo indefinido “uma” a reger, singularizando mais que indefinindo, “pessoa magnificada”) como uma frase criminosa – um “acontecimento mestre” –, portanto subversivas, poetizadas. Cria-se, assim, uma *relação*, e cosida se vê a poesia ao poema: “a carne toda” “se entrelaça”, e vai-se “de estrela a estrela da obra”. E, como é, de fato, fundamental trabalhar a poesia, limá-la até o cansaço para se chegar a ela mesma,

> (...) A beleza que te trabalha
> deixa-te
> árdua e intacta
> no mundo, entre o sangue estrangulado na minha memória. (HELDER, 1995, p. 9)

É necessária a lembrança para que possa ter origem o canto, o que fica manifesto em “Lugar”, na aqui reincidente abertura da parte “II” (2004, p. 136):

> Há sempre uma noite terrível para quem se despede
> do esquecimento. Para quem sai,
> ainda louco de sono, do meio
> de silêncio. Uma noite
> ingénua para quem canta.
> Deslocada e abandonada noite onde o fogo se instalou
> que varre as pedras da cabeça.
> Que mexe na língua a cinza desprendida.

Como é já sabido que a semântica de Herberto Helder é uma semântica própria, a “noite terrível” é a que vê nascer um canto. Se o canto, a exemplo da noite, é “ingénuo”, ele o será porque seu pacto não é com algum conhecimento consagrado de mundo. Muito pelo contrário: seu compromisso será com o “fogo/ que varre as pedras da cabeça”, ou seja, com a

poesia e seu poder fundador. Outro irmão comunicante que figura em *Edoi lelia doura*, Almada Negreiros (In HELDER: 1985, p. 138), escreve:

> Chegou finalmente a altura de irmos ao dicionário para ver o que quer dizer *ingénuo*.
> Ingénuo – (do latim *ingenuus*, nascido livre). – O sentido corrente de ingénuo é o que deixa ver livremente os seus sentimentos, que é natural, que é simples, que é *naïf*.
> O seu sentido corrente já nós todos sabíamos (...). Mas o que nos interessa é o seu primitivo significado em latim (...).

Se "o que nos interessa" é o "primitivo significado" de ingênuo em latim é porque "nos interessa" "destruir os textos", como revela *Exemplos* (2004, p. 337), produzidos pelo "sentido corrente". Portanto, o canto que surge da "noite/ ingénua" será "nascido livre", jamais "simples" ou "*naïf*". Por isso a noite é "deslocada e abandonada", já que não se situa em nenhum lugar que não seja o de "liberdades, liberdade" (HELDER, 2004, p. 224). A "língua" é o canto em movimento, pois é a morada da articulação. As "cinzas", resultado do fogo em objetos sólidos, serão, portanto, articuladas "na língua", pois pronunciadas, e re-articuladas *pela* "língua", pois, em forma de canto, de poema, poderão reaver o encontro entre suas partes desfeitas, ou feitas "cinzas".

Um canto de origem incerta é ouvido na primeira estrofe da parte "V" da "Elegia múltipla", de *A colher na boca* (2004, p. 66):

> Não posso ouvir cantar tão friamente. Cantam
> sobre a minha vida.
> Trouxeram a taciturna pureza das grandes noites
> do mundo.
> Do antigo elemento do silêncio subiu essa canção
> devastadora. Oh feroz mundo puro,
> oh vida incomparável. Cantam, cantam.
> Abro os olhos debaixo das águas silenciosas,
> e vejo que a minha lembrança é mais remota
> que tudo. Cantam friamente. [19]

O canto, aqui, é o que se ouve. O modo frio com que se canta é um modo lunar, noturno, feminino, portanto, de acordo com um olhar hermético que será mais amplamente estudado no capítulo seguinte. Como componente de um binarismo que tem como elemento

[19] Nas versões da *Poesia toda* de 1973 (p. 82) e de 1981(p. 84), não existe artigo "a" determinar "a minha lembrança": "e vejo que minha lembrança é mais remota/ que tudo".

oposto a heterossexualidade do masculino cantor, o modo frio, de mulher, passivo, é o modo mais representativo de originalidade, pois é do elemento feminino que advêm todas as coisas vivas. A maneira como se inaugura o poema, "[n]ão posso ouvir cantar tão friamente", revela um sentido a partir da ausência: oculto o possível complemento, uma suposta oração subordinada consecutiva que começaria pela conjunção "que" (algo presente em períodos como, por exemplo, "não posso escrever que me alegro"), o primeiro verso do poema mantém-se como condição, inauguração de possibilidades. A partir da leitura dos demais versos, evidencia-se o caráter benfazejo possuído, não só pelo advérbio "friamente", mas também pelo adjetivo, comumente pejorativo, "taciturna", que determina o substantivo que encerra uma das grandes ambições da poética de Herberto Helder, "pureza".

As "grandes noites/ do mundo" – além de repositórios da "pureza", elementos originários – só chegam ao ser que escreve através do canto ouvido, e a "canção devastadora" se origina do "silêncio", ou seja, do "centro da frase" (HELDER, 2004, p. 299). Há a continuidade do canto, e a abertura dos olhos é um signo da compreensão do que se ouve, emaranhados que estão os sentidos do corpo. Aqui, o ambiente são "as águas silenciosas", e o elemento citado é, no dizer de Gaston Bachelard (1998, p. 33), admirável ponto, não apenas de vista, mas também de visão, de efetivo olho:

> Mas, se o olhar das coisas for um tanto suave, um tanto grave, um tanto pensativo, é um olhar da água. O exame da imaginação conduz-nos a este paradoxo: na imaginação da visão generalizada, a água desempenha um papel inesperado. O verdadeiro olho da terra é a água.

É patente que, mesmo o "olho" d'"água" sendo um possível e perene lugar de nascimento, ele se relaciona com uma idéia de visão a partir mesmo de seu nome. Bachelard, ao pôr o olhar na água, superdimensiona o caráter de condição generativa do olho d'água e da água que circunda o feto. Sendo "as águas" o lugar onde os olhos se abrem e a revelação pode ser apreendida – não desatento no caráter metafórico de "abrir os olhos", que pode significar também passar a ter atenção ou, no limite, uma experiência de revelação –, o ouvinte do canto

vê-se no olho d'água e torna-se, ele mesmo, um componente daquilo que "cantam": ele passa a fazer parte de um universo gerativo, e sua "lembrança é mais remota/ que tudo", ou seja, seu lugar é o mesmo da emanação do que é cantado, um lugar de origem, de fundação. A memória "remota" faz a estrofe morder sua cauda ao final do parágrafo, como em uma sugestão de eterno retorno, de infindável possibilidade de se voltar ao canto e às "águas silenciosas". Adiante, a mais curta estrofe do poema:

> – Por sobre frias canções e roseiras aterradoras,
> minha carne ligada nutre o silêncio maravilhoso
> de uma grande vida. (HELDER, 2004, p. 68)

Cito mais uma vez Heráclito (apud BORNHEIM, 2001, p. 36): "Tudo se faz por contraste; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia". É de fato uma espécie de luta que se trava para que a harmonia dela possa resultar, como se verifica no "I" do "Tríptico" de *A colher na boca* (2004, p. 14), que não me canso de trazer a esta reflexão:

> (...) O amador entra
> por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.
> O amador é um martelo que esmaga.
> Que transforma a coisa amada.

O "amador", masculino já a partir do gênero, é "um martelo que esmaga" a feminina "coisa amada": há os contrários (macho x fêmea), há a luta – não contorno a espécie de conflito que se dá entre Herberto Helder e Camões; pode nascer, conseqüentemente, "a mais bela harmonia" heraclitiana, pois, no poema, segundo Maria Etelvina Santos[20] ao tratar de Herberto Helder, "reencontra-se toda a natureza unificada nos seus contrários". Recupero a "harmonia", termo apropriado pela terminologia musical, para tentar percebê-la melhor e preparar o solo para o "4.4.1" de "A canção". A estrofe seguinte aos versos supracitados inicia-se, justamente, com o órgão capaz de receber a música:

> Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher
> que escuta
> fica com aquele grito para sempre na cabeça (HELDER, 2004, p. 14)

[20] Disponível em http://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/letras/catedra/revista/4Sem_20.html.

A harmonia exige o outro, o contrário, o contraste para que se dê o concerto: por isso o "grito" (prazer e/ou dor em seu paroxismo) que permanece na "mulher/ que escuta", por isso "o grito" que comparece, também, à parte "I" de "Teoria sentada" (2004, p. 169):

> Alguém se debruça para gritar e ouvir em meus
> vales
> o eco, e sentir a alegria de sua expressa
> existência. (...)

Debruçada a tarefa da poesia, "[a]lguém" grita porque sente "a alegria de sua expressa/ existência", "existência" manifesta no "eco" de uma relação. Na "tensão intrinsecamente dolorosa" (1999, p. 26) – valho-me de um sintagma de Eduardo Lourenço –, num *grito* que, mais uma vez, "expressa"-se afim ao expressionismo, reside o desespero munchiano provocado pela morte, mas reside também a alegria que resulta da "existência" de um "contrário". Mesmo a morte, ao ocupar o lugar oposto ao da vida, pode estabelecer-se como termo possibilitador da "luta" heraclitiana que permite "a mais bela harmonia", a fusão entre "gritar" e "ouvir".

4.4.1 A Música universal contra a música mundana

Mais um pré-socrático, agora, pode dialogar com Herberto Helder: o anunciado Pitágoras. Segundo Bornheim, o pensador de Samos crê que "o Número é o primeiro princípio; o Número e suas relações ou 'harmonias' são os elementos de todas as coisas" (2001, p. 47). As relações harmônicas, resultantes do "Número", formam, de modo elementar, o que existe. Marilena Chauí afirma (2002, p. 69) que o fato de Pitágoras e sua comunidade realizarem exercícios espirituais ao som da lira foi o que permitiu ao pensador estabelecer a relação entre música e Número, e

> se o som é, na verdade, número, por que toda a realidade – enquanto harmonia ou concordância dos discordantes (...) – não seria um sistema ordenado de proporções e, portanto, número? A proporção ou harmonia universal faz com que o mundo possa ser conhecido como um sistema ordenado de opostos em concordância recíproca.

Portanto, a música é um exemplo notável da harmonia universal que, tanto para Heráclito como para Pitágoras, surge, necessariamente, da relação entre opostos. O poema herbertiano, ao fundar a harmonia possível a partir da oposição erótica entre homem e mulher, não deixa de tangenciar a música ao tratar de "ouvidos" e de "grito" – gozo musical para Herberto, pois exemplar da harmonia pós-luta e escutado pela mulher do poema, a "coisa amada".

Pode ser alquímico, mas seguramente é harmonicamente musical o toque no tambor que se encontra em "A Uma razão", de Rimbaud (1998, p. 229): "Um toque do teu dedo no tambor liberta todos os sons e começa a nova harmonia". Toque, claro, é que realiza o eu lírico na "cabeça de um leopardo louco" em *Flash* (2004, p. 388). No poema rimbaldiano, "a nova harmonia" surge do "toque", e o que o pratica é "Uma razão", título do poema. Ivo Barroso, tradutor de Rimbaud, tenta decifrar o título do texto: "A entidade apoteótica do título (note-se, uma Razão e não *A Razão*) seria a platônica (R. de Renéville), o logos-Deus dos alquimistas (E. Starkie) ou ainda um símbolo de regeneração laica, social, utopística (Étiemble)?" (In RIMBAUD, 1998, p. 390). De todo modo, a entidade de sibilino sentido que nomeia o texto, é, já que provoca uma "nova harmonia", convidativa da "harmonia universal" pitagórica. Não será disparatado supor que a entidade rimbaldiana tem que ver com a herbertiana faceta de Deus que nada tem de opressora:

> Paisagem caiada, sangue até ao ramo das vértebras:
> habitações concêntricas
> de insônias, luzes, vozes, trevas, bebedeiras
> – interiores,
> nupciais,
> atmosféricas.
> Se Deus me toca no fundo da palavra.

Ocorre um toque nupcial neste trecho de *Última ciência* (2004, p. 453), e quem o executa é Deus. Se tenho em mente que um dos poemas mais amorosamente eróticos de toda a obra herbertiana, "O amor em visita", originalmente se intitulava "Canto nupcial", no toque divino há, portanto, erotismo, já que todo o "delírio sabiamente estruturado" – palavras mais

uma vez de Eduardo Lourenço (1994, p. 276) – que o poema é se sustenta em seu último verso, "[s]e Deus me toca no fundo da palavra". Assim sendo, a "Razão" de Rimbaud bem poderia ser este Deus tocante herbertiano, símbolo inventor, pelo "toque", de uma "nova harmonia", cujas origens estão "no fundo das palavras" que moram no poema.

Não obstante, repito que o resultado da música erótica e harmoniosa é o silêncio, e assim se encerra "O amor em visita" (2004, p. 14): "o silêncio do amador e da amada alimentam/ o imprevisto silêncio do mundo/ e do amor". Portanto, deparo-me com a necessidade de equacionar a aparente contradição entre a música harmoniosa e o silêncio, tema acerca do qual já refleti sob outras perspectivas, dentre as quais a da morte. Antes de mais, digo que uma relação entre morte e música se faz em *Do mundo* (2004, p. 548): "Morte, aqui, num poema, atrás, adiante,/ morte com música": "morte" silenciosa, portanto com "o máximo de concentração da voz"– neste caso "voz" musical –, como afirmou Portella (1981, p. 112).

Dois dos requisitos que o "amador", no "Tríptico", traz consigo para que se possa transformar na "coisa amada" são "ruído e silêncio" (2004, p. 13). Estas duas possibilidades do som, à primeira vista nada musicais, foram exploradas pela música contemporânea. Escreve José Miguel Wisnik (2001, p. 53) acerca da peça de John Cage intitulada *Tacet 4' 33*:

> Um pianista em recital vai atacar a peça, mas fica com as mãos em suspenso sobre o teclado durante quatro minutos e 33 segundos; o público começa a se manifestar ruidosamente. Aqui (...) há um deslizamento da economia sonora do concerto, que sai de sua moldura, como uma máscara que deixa ver um vazio. A música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da platéia vira ruído.

Também no poema de Herberto Helder há um "deslizamento": vai-se do som harmonioso ao silêncio – no caso do "Tríptico", um silêncio também harmonioso, pois resulta da pitagórica relação entre opostos. E, como a ambiência do poema é erótica, novamente Cage se aproxima de Herberto; ainda segundo Wisnik (2001, p. 18-19),

> há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo de nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos (refiro-me à experiência de John Cage, que se tornou a seu modo um marco na música contemporânea, e que diz que,

> isolados experimetalmente de todo ruído externo, escutamos no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso).

"Ele entra pelos ouvidos": como na experiência de Cage referida por Wisnik, ouve-se o corpo, já que, na prática erótica que é o poema herbertiano, a entrada dá-se, claro, corporalmente. O próprio som, ademais, é corpóreo em sua natureza de onda, do mesmo modo que "onda" será, também, como Herberto (2001a, p. 190) revela, a própria *Poesia toda*, com sua "coerência vertical (...) e o seu comprimento de onda, a estria da música reiterada", feita, em 2004, *Ou o poema contínuo*, como uma onda em constante movimento de fato fosse. Escutar o corpo do outro, do oposto, passa a ser o mesmo que escutar o próprio corpo, e a escuta torna-se intercambiável à leitura: lê-se/ ouve-se a "reiterada música", física como um livro e como a própria natureza da onda que é a *Poesia toda Ou o poema contínuo*.

Pitágoras (ou o pitagorismo, já que Giovanni Reale (1993, p. 75) afirma não ser "possível distinguir Pitágoras dos pitagóricos (...) porque Pitágoras não escreveu nada e dele pouquíssimo é atestado com precisão") faz-se oportuno a partir do "imprevisto silêncio do mundo" do "Tríptico" e da afirmação de Wisnik, a partir de Cage, que diz da impossibilidade da ausência total de sons. De acordo com Chauí (2002, p. 69),

> Porque o mundo seria regido pelas mesmas leis de proporcionalidade que as das cordas da lira, Pitágoras teria dito que há uma música universal e que não a ouvimos porque nascemos e vivemos em seu interior e não possuímos o contraste do silêncio que nos permitiria ouvi-la, ao recomeçar. (...) A música ou harmonia universal é a relação proporcional e ordenada entre as esferas ou entre os céus e a terra.

Para Pitágoras, o silêncio não ocorrerá; logo, ele é "imprevisto". A audição do silêncio do mundo, im-previsto por Pitágoras, sabe ao intervalo permissivo que não mais falta, no "Tríptico", para que se ouça, enfim, a música universal. Mais uma vez é sugerida a presença dionisíaca em Herberto Helder: assim se define Dioniso no epílogo d'*As Bacantes*, na tradução de Trajano Vieira:

> Muitas formas revestem deuses-demos.
> Muito cumprem à contra-espera os numes.
> Não vigora o previsto.
> O poro do imprevisto o deus o encontra.
> Esse ato assim se conclui. (2003, p. 9)

Do mesmo modo que “o deus” “encontra” o “poro do imprevisto”, o “amador” e a “coisa amada”, bem à maneira de Zeus e Sémele (responsáveis pelo segundo nascimento de Dioniso), também encontram aquilo que os homens não foram capazes de prever: o “silêncio” imprevisto “do amor” (HELDER, 2004, p. 14). O espaço onde este “silêncio” “vigora” é fundável apenas pela poesia, dionisíaca que é e permissora da *máxima abrangência*, o que na parte “I” do “Tríptico” leio ao ler “mundo” (2004, p. 14). Assim, torna-se possível a imprevista audição da “música universal” para os amadores e coisas amadas que, ao agirem de modo afim a Zeus e Sémele, podem fazer-se íntimos de Dioniso. A tradução que Mário da Gama Kury (2000, p. 279) fez da peça de Eurípides pôde optar pela surpresa, dada a imprevisibilidade da vontade do deus: “A vontade de um deus tem muitas formas/ e muitas vezes ele surpreende-nos/ na realização de seus desígnios”: não se prevê a audição da música universal, “surpreende-nos” a “vontade de um deus” posto que ele é, do mesmo modo, imprevisível.

Se o silêncio diz da morte e, ao mesmo tempo, relaciona-se com o intervalo pitagórico, um silêncio musicado é a morte intervalar do sujeito da poesia que ouve música: “Morrer através de música reclinada. E então leve ressuscitarei, para que me ponhas no meio de uma beleza sombria”. A “música” é “reclinada”, debruçada como o “ofício” da feitura da poesia. Logo, a linha reta da pauta é encurvada pelo caráter imprevisto da música universal. Existe um *tu* no supracitado fragmento de “A Imagem expansiva”, de *Retrato em movimento* (1981, p. 407), o que resgata o “ruído” e o “silêncio” do “Tríptico”, criando musicalmente um erotismo harmônico, de acordo com a harmonia vislumbrada por Pitágoras: a relação, pois, é com o outro e com a própria linguagem enquanto outro, com quem se mantém uma relação também da ordem do erótico. O acontecimento de “morrer” dá-se “através de música reclinada”, e a morte, se trazida pela música, perpassa-a, pois a atravessa como que a caminho de uma ressurreição “leve”, sem chagas que possam dogmatizar a arte da música; “leve”

também é o ressuscitado, que aqui se afasta do que há de moralizante na figura cristã. A "beleza sombria" onde o *tu*, a "coisa amada" – a linguagem e também o leitor parteiro –, porá a ressuscitada primeira pessoa é o lugar próprio da "música reclinada", ilegível, pela descaracterização da linha reta da pauta, porém audível, já que a morte intervalar teve lugar e, assim, a música universal se poderá ouvir.

Universal a música, portanto incriada pelo homem, ela terá, também, elementos da natureza: "Como um pássaro se encosta ao canto" abre a parte "II" de "Estúdio", também de *Retrato em movimento* (1981, p. 429). O encostamento do "pássaro" dá ao canto uma naturalidade inapreensível por qualquer pauta e suas linhas retas, e pode-se fazer, portanto, "música reclinada". A incapacidade auditiva de "Lugar último", de *Lugar* (2004, p. 166) – "E não sabemos escutar o barulho" –, afim à impossibilidade de se ouvir a música do mundo apontada por Pitágoras, dá lugar, enfim, ao "pássaro" e à "morte intervalar" de *Retrato em movimento*; estes itens são possibilitadores de uma "música reclinada", capaz de encurvar a inexorabilidade daquilo que se lê na pauta e de recuperar a naturalidade e a harmonia viventes na música. Logo, o poema não será apenas o lugar da audição da música universal suposta por Pitágoras, mas será, sobretudo, o lugar da possibilitação de uma música universal.

O "silêncio" que escutam, ou conseguem, os amantes enfim harmonizados, também diz respeito a uma recuperação da "pureza" de que fala a recém-citada parte "V" de "Elegia múltipla", de *A colher na boca*. Ao comentar a dificuldade contemporânea de se ouvir música, afirma Robert Jourdain (1998, p. 307) que

> (...) a música não é sempre, ou nem mesmo habitualmente, algo que ouvimos por prazer. Particularmente nas sociedades industriais modernas, a música está em *toda parte* e embutida *em tudo*. Acordamos com a música do rádio dos nossos relógios, depois a usamos durante o café da manhã, (...). Dançamos ao som de música, compramos com música, limpamos a casa com música, fazemos ginástica com música (...). E, vez por outra, nos sentamos e *ouvimos* atentamente música.

Está dado um bom exemplo do mundo desumanizado, e desmusicalizado, já que supermusicalizado na pior medida, que uma poesia criadora de música visa combater. É

evidente a diferença entre o universo musical pitagórico e o mundo culturalizado e pobre que a contemporaneidade experimenta. A música que mais se veicula, além de tudo, é estéril; num artigo já citado, digo (2002, p. 29) das poucas possibilidades rituais restantes da audição da música, e também da massificação de uma música desafeita a qualquer prática de magia: "A desritualização das artes, fenômeno bastante credor do desenvolvimento do capitalismo, faz com que essa música de consumo rápido e indolor seja a mais ouvida e tocada". Chegar ao "silêncio do mundo", portanto, é como que se livrar de tudo o que Jourdain descreve, é como que ouvir "atentamente música".

A música atentamente ouvida, aliás, será do homem, será herdeira de Pitágoras mas tão feita quanto a obra poética, "[q]ue toda a noite do mundo te torne humana:/ obra" (HELDER, 2004, p. 409). De Pitágoras à humana música escreve Óscar Lopes (1986, p. 28):

> O termo latino *numerus*, correspondente ao grego *arithmós*, pelo qual a acústica pitagórica pusera em paralelismo a extensão da corda vibrante e o grau de consonância dos sons respectivos, designa, através do português clássico *número*, as regularidades da métrica acentual, mas na concepção barroca tende a desdobrar-se em analogias tímbricas, polifónicas e (referencialmente) cabalísticas. A época barroca é aliás, como se sabe, aquela em que se fixou até quase aos nossos dias a teoria dos tons e dos modos, da harmonia e do contraponto (...).

Em resumo, é no barroco que a música, por assim dizer, ganha o caráter multiplicador da exploração harmônica, já não apenas no sentido pitagórico, mas no timbre, na polifonia e na pesquisa daquele que é, talvez, o mais bem acabado exemplo da harmonia em música: o acorde. Óscar Lopes ajuda-me a ler de outro modo um verso já citado aqui, pertencente a *Lugar* (2004, p. 151): "As cordas, as chaves, a caixa soante": uma orquestra, pois, praticante de uma música que muito deve ao barroco – e já não se sabe que ao barroco Herberto Helder não é estrangeiro? E não se sabe também que do barroco Bach possui uma aguda e expansiva compreensão?

Por que falo em Bach? Porque é num poema-homenagem a Bach que Jorge de Sena revela a impossibilidade de se ouvir "atentamente música" sem respeitar a soberania desta linguagem artística, e também porque o ensaio de Óscar Lopes dedica-se a Sena e sua *Arte de*

música. A propósito, o magnífico compositor alemão comparece a “Duas pessoas” (1997a, p. 156): “Deito-me e ponho-me a fumar e a ouvir discos. Ouço Bach. Gostaria de ter um cravo e tocar”. O narrador do conto percebe a impossibilidade de se falar de música, pois o único modo de fazê-la existir é tocando-a, como faz o eu lírico de *Flash* ao querer “tocar na cabeça de um leopardo louco”. A música, aliás, ouvida “atentamente” é uma das “artes do mundo” (HELDER, 2004, p. 524) que figuram, astronomicamente, em *Os selos*: “(...) Exemplo do mundo:/ flauta tocada por quem sabe que génio da música” (2004, p. 491). A “música”, assim, é uma presença de “génio”, é o comparecimento da divindade de cada um no “mundo”. A propósito, o indicado poema de Sena (1984, p. 185) chama-se “Bach: Variações Goldberg”:

> A música é só música, eu sei. Não há
> outros termos em que falar dela a não ser que
> ela mesma seja menos que si mesma. (...)

4.4.2 O leitor iniciado se assinala

Diz Gusmão (2002, p. 380) que “esta poesia”, a de Herberto Helder, “supõe” um “leitor”. O canto não se cansa de buscar uma espécie de, a um tempo, iniciação do leitor e louvor da música – e também do universo harmonioso – num dos poemas de *Os selos* (2004, p. 493):

> Podem mexer dentro da cabeça com a música porque um acerbo clamor porque
> dão a volta ao lençol em sangue:
> torcem-me. Mas
> eu digo – amo-te para erguer de ti a tua música para
> entoar-te. Beleza, a força, oh
> a enflorada, a primitiva, chaga entre, risca
> dolorosa, o cabelo.

O tu, como em outros poemas herbertianos, não deixa de ser o próprio leitor, iniciado numa prática que insinua o orfismo musical praticado pelos pitagóricos, e também uma herança cristã, a “chaga”. Assim sendo, ao querer “erguer de ti a tua música”, fala-se de certo desvelamento necessário para que se erga a mesma música universal, inaudível, segundo

Pitágoras, pela ausência de um silêncio que a poesia herbertiana encarrega-se de fundar. Neste caso, por ser “primitiva”, logo primeira, “a tua música” tem que ver com a do universo, sendo, de algum modo, algo como a música da música. Numa perspectiva platônica, esta seria uma essencialidade. Er, personagem que dá nome a um dos mais conhecidos mitos platônicos, morreu numa batalha, e seu corpo não se putrefizera quando foi encontrado, já dez dias após sua morte. Dias depois, Er ressuscitou e expôs aos seus aquilo que vira no além; segundo seu relato, as almas no Hades contemplavam diretamente as idéias, sem que nenhum simulacro se interpusesse. Além disso, cada alma poderia escolher sua condição quando viesse a renascer. Assim declara um hierofante às almas que reencarnarão (2000, p. 349):

> Declaração da virgem Láquesis, filha da Necessidade. Almas efêmeras, ides começar uma nova carreira e renascer para a condição mortal. Não é um gênio que vos escolherá, vós mesmos escolhereis o vosso gênio. Que o primeiro designado pela sorte seja o primeiro a escolher a vida a que ficará ligado pela necessidade.

Cada um pode escolher que “gênio” será na próxima vida, já que a verdade foi vista, e penso imediatamente no “talento doloroso e obscuro”, demoníaco porque genial, de “Aos amigos” (2004, p. 127). No caso de *Os selos*, “erguer de ti a tua música” é uma busca pelo que foi perdido, não só mas também, em função da vigência da “música mundana”. Há, assim, algo da ordem da anamnese, e da reminiscência musical que o mundo permite parte-se para a música plena, e ama-se para lembrar ou, como o próprio termo anamnese diz, negar o esquecimento.

Platão surgiu de novo, digressiono outra vez. No capítulo 3, já comentei do risco que é a presença deste filósofo num estudo herbertiano que tanto convida os pré-socráticos. Retorna o perigo pela mão de Er, deveras antipático a certas coisas herbertianas, tais como: celebração do corpo, ambigüidade, desobediência, etc. No entanto, vejo em certa faceta deste mito uma celebração libertária, precisamente na idéia de escolha: “vós mesmos escolhereis o vosso gênio”. É nisto que Er e Herberto se encontram, é por isto que o por vezes mui atacado Platão pode caber no *mundo* de Herberto Helder.

O leitor, pois, como se fora uma alma no Hades, também poderá escolher seu gênio: *Os selos* funde leitor, música e universo no pronome *tu*. Quem lê o poema, "coisa amada" que é, ouve a música do eu lírico e pode ser iniciado e ter sua música erguida. Do mesmo modo que na parte "I" do "Tríptico", aqui ocorre uma luta entre "amador" e "coisa amada", sendo que, no caso do recém-citado fragmento, os contrários são o eu lírico e o "tu". A luta mostra-se pela "violentação" do código lingüístico (por exemplo, "porque um acerbo amor" pressupõe como seu complemento, necessariamente, um verbo, o que não ocorre ao surgir outro "porque" em seguida), como bem frisou Frias Martins. O leitor precioso, "de safira", "de [t]urquesa" (2004, p.128), como acusa "Para o leitor ler de/vagar", poderá, enfim, ao empreender uma luta com a própria compreensão do poema, fundir-se a ele e, se assim escolher, também cantar. Repito, pois, que não há obediência alguma do leitor iniciado, leitor parteiro, leitor ativo e capaz de *relação* – não o seria se fosse passivo, não o seria se meramente *concordasse* fora dum belo étimo –, capaz de cantar junto. Repito com Gustavo Rubim (2005, p. 79): "o leitor entra na canção da obra por via da réplica que propõe, canta a obra no mesmo passo que a lê". É isso.

Curiosamente, o fragmento que se segue ao último citado de *Os selos* modula a presença do eu poético através de uma espécie de narrador. Existem personagens, que são como que o leitor do poema anterior, aqui já iniciado na condição de (co)cantor. Há, como nas *Antropofagias*, construções entre aspas, o que aponta para uma situação dialogal. Um dos termos recorrentes que as personagens dizem, sempre entre aspas, é "Mestres". Assim se encerra *Os selos* (2004, p. 496-497):

> (...) São os indígenas do ouro.
> Um é a cana, outro é o som.
> O som destroça a cana.
> "Mestres,".
> Cada um é a sua arma, cada um é o lanho de sua arma à altura
> da garganta cortada. A voz
> de um no outro, a entonação amarga –

A dupla de personagens encontra-se, dada a presença de “Mestres”, num processo de aprendizagem. Estas personagens, a partir de sua descrição em outro verso (2004, p. 495), “Doces criaturas de mãos levantadas, ferozes cabeleiras (...)”, posso supor que participam da boa animalidade do mundo, tendo eu em conta a necessária luta entre contrários e a ferocidade, idéia que caracteriza um estado de pré-cultura. A necessidade dos “Mestres” é acentuadamente posta em questão: “(...) Mas alguém pode ser mestre/ aqui, de onde/ se ofuscam, cândidos animais transmudando-se?” (2004, p. 495), e volto a ter em conta o incessante devir. Nas palavras de Marilena Chauí (2002, p. 47) acerca do princípio do pensamento filosófico,

> O que espanta os primeiros físicos ou filósofos, o que lhes causa admiração e melancolia é a perpétua instabilidade das coisas, sua aparição e desaparição, o nascimento e a morte, a geração e corrupção dos seres. Numa palavra, a mudança. *Kínesis* dignifica movimento. Mas, em grego, movimento não é, como para nós, apenas locomoção ou mudança de lugar. Movimento são todas as mudanças que um ser pode sofrer (...). Os primeiros filósofos (...) se espantam e preocupam com a *kínesis*, com (...) o *devir* incessante da natureza.

O espanto é, segundo Aristóteles, condição para a prática filosófica (apud CHAUÍ: 2002, p.328): “Pois os homens começam e começaram sempre a filosofar movidos pelo espanto”. O espanto, nesta prática poética herbertiana, é sugerido pela interrogação que define o questionamento acerca do “mestre”. A candura que adjetiva “animais” aponta para sua forma perfeita, pois “cândido”, como o capítulo 2 deste escrito acusa, é formoso. Digo mais uma vez: “animais”, aqui, diz de seres inatingidos pela padronização da cultura, e diz também através do étimo: *animal, ális*, aquilo que tem vida. Em perspectiva a *Os selos*, a propósito, o próprio sujeito se animaliza e acessa a candura na parte “I” da “Teoria sentada” (2004, p. 168): “E porque me levantei para sorrir/ e ser cândido (...)”; não é casual que, também a exemplo dos “cândidos animais”, busca-se o canto no poema de *Lugar* (2004, p. 167): “(...) Um lento/ prazer de escrever, imitando/ cantar (...)”.

É importante refletir acerca da vírgula que sucede “Mestres” sempre que o vocábulo aparece entre aspas. Evidentemente, uma das funções da vírgula na escrita é a de permitir a

seqüência, ou seja, a de separar termos por adição. Assim sendo, há algo além de “Mestres” quando eles são nomeados. A ocultação daquilo que acompanha os “Mestres” sugere incompletude, pois um termo encontra-se em falta. Portanto, “Mestres,” pode ser a abolição mesma da figura magistral. João Amadeu C. da Silva afirma (2000, p. 113), em estudo dedicado majoritariamente a *Os selos*: “só estes se julgam seres superiores e capazes de não necessitar da viagem para a criança que existe em todos nós”. Mesmo que a criança herbertiana não seja exatamente a “que existe em todos nós”, pois, nesta poesia, ela possui diversos sentidos que extrapolam o lugar comum dito por Silva, os “Mestres,” de *Os selos* podem se lidos como “seres” que “se julgam” “superiores” e que, portanto, ignoram a potencialidade transgressora da criança, tornando-se figuras de opressão.

“[C]ada um” dos “indígenas do ouro” “é a sua arma”, pois, em virtude da liberdade de que desfrutam. Ambos os personagens são “formados”, ou melhor, são formas, são “cândidos”. “Um é a cana” porque permite a doçura, ao mesmo tempo em que pode ser tornado matéria prima de instrumento musical, como revela um dos enigmas maias de *O bebedor nocturno* (1996, p. 187): “– Filho, quais são as bocas tristes por onde as canas se lamentam?/ – Os buracos da flauta.”; já o “outro é o som”, porque a música interessante produz um “som” “outro”, não o que se costuma ouvir a partir dos “Mestres,”. Se “[o] som destroça a cana” é porque a transgressão feita obra de arte participa dum movimento destrutivo, capaz, a destruição, de ser notavelmente criativa. E “[a] voz/ de um” está no “outro”, a fusão de “som” e “cana” permite a emissão, entoada, do som, originário da doçura da cana e de resultado amargo. Novos contrários se manifestam rumo a nova necessidade de harmonia, e é no próprio movimento, não em qualquer *télos*, que se encontra a “entonação”.

“Um” e “outro”, ademais, são os “indígenas do ouro”, ou seja, nativos transmudados, alquimiados. Como a alquimia é um dos assuntos do capítulo seguinte, cabe, aqui, entender a natureza indígena dos dois personagens do poema. “[I]ndígenas” são nativos, e podem ser

também povos americanos anteriores à colonização européia. A textos destes povos Herberto Helder dedica todo um livro de "Poemas mudados para português", *Poemas ameríndios*. Vários dos textos são batizados, simplesmente, como "Poema". Um deles (1997d, p. 36) se assemelha bastante aos dois fragmentos recém-citados de *Os selos*:

> Não acabarão nunca as minhas flores, não acabarão os meus cantos.
> Eu, cantor, levanto-os
> e eles espalham-se,
> são flores que murcham e amarelecem
> e são levadas para longe, para a dourada mansão das plumas.

Os "cantos" do cantor são eternos como o devir, ou o movimento, que espantou os primeiros filósofos. A floração que designa a "força" musical de *Os selos* ("enflorada") surge aqui, num ameríndio, para caracterizar "cantos". O processo verificado nos dois trechos finais de *Os selos*, se os leio com a ajuda do poema mudado que acabo de citar, diz respeito a uma proeminente situação de liberdade, pois o "cantor" ameríndio é livre das coerções duma realidade pobre, mal culturalizada. Os "indígenas do ouro", com suas gargantas ritualmente cortadas, livram-se dos "Mestres," e de certa memória de uma idéia de mestre; em Lucas, leio uma fala de Jesus: "Não é o discípulo sobre o mestre: mas todo o discípulo será perfeito, se for como o seu mestre" (Lucas 6: 40). É óbvio que a discipularidade que há na Bíblia é desmontada em *Os selos*: "alguém pode ser mestre/ aqui", neste livro *contínuo* e dotado de "uma totalidade incompleta" – o sintagma é de Manuel de Freitas (2001, p. 18) –? Mais que isso: "alguém", "aqui", quererá "ser como o seu mestre", não havendo "mestre"? Mais que isso: leio ainda em Lucas: "Então lhe fez esta pergunta um homem de qualidade, dizendo: Bom Mestre, que devo eu fazer para possuir a vida eterna?" (Lucas 18: 18). Sim, "Mestre", com inicial maiúscula, é Jesus Cristo. Guarda, pois, um forte desabono à obediência ao "Mestre" o "Mestres," de *Os selos*.

A "garganta cortada" faz-me pensar também no corte como sacrifício, o que remete à religião e à desmontada "chaga" cristã do mesmo *Os selos*. Posso pensar também na cicatriz que identifica Ulisses em seu retorno da guerra. Mas é possível, sobretudo, pensar no corte

como sinal visível, à maneira camoniana: “As armas e os barões assinalados” (*Lus*, I, 1, 1). Se as personagens de *Os selos* escolheram seus “gênios”, demonstram inegável dom: foram “assinalados” – como o “ele” de “Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio”, que “[v]ai morrer imensamente (ass) *assinado*” (2004, p. 182) –, e o sinal mostra-se em sua “garganta”, “cortada” – ressalto que também é da ordem do “talento”, o dos “amigos” de *Lugar*, este sinal, esta marca. Do mesmo modo, é possível que o leitor iniciado na prática poética seja visto em “*(é uma dedicatória)*” (1995, p. 7), pois mais uma vez a “garganta” tem lugar, e mais uma vez com uma marca física que permite distinguir os portadores do que Kant denominou “Gênio” (apud PORTELLA: 1981, p. 156):

> o mundo completo treme como uma árvore
> luzindo
> com a respiração. E ofereces,
> das unhas à garganta
> talhada, a deslumbrante queimadura do sono.

A “queimadura do sono”, no recorrente “*(é uma dedicatória)*”, deslumbra porque é do sono, da noite, que surge o tipo de anamnese que permite a existência do poema. Queimar o “sono” é, de certo modo, despertar para a prática poética. O mundo, assim, se completa, e pode reagir como no orgasmo e no medo, pois “treme”, e pode também se naturalizar, imitando a “árvore” e tudo o que ela tem de radical, verticalizante e maternal. A árvore luz, pois é de ouro, e pertence a um “mundo” que é trêmulo “com a respiração”, já que permite o pneuma como elemento harmonizador e doador de vida. E se a “garganta” é “talhada” num poema com segunda pessoa, penso no canto herbertianao, de novo, como um jogo do qual participa ativamente o leitor. Talvez seja interessante citar, agora, “Em Marte aparece a tua cabeça –” (2004, p. 190-191):

> O fogo que anda em ti que andas como uma
> pedra turquesa,
> ao lado da fria cortina. Olhando, escutando
> como um pássaro, onde chove.
> Como só agora sei com as letras.
>
> (...)
>
> Dou-te as letras dos peixes, escutando –

> só agora, só agora.
> Escutando em ti, abrindo
> com a tua chave todas as tuas maçãs
> na sua cor. Só agora
> escrevendo eu sei.

Em “Para o leitor ler de/vagar”, o leitor é de “[t]urquesa”; portanto, o “tu” que anda como uma “pedra turquesa” não deixa de ser o leitor, que está “olhando” e “escutando”. Reputo decisivo sublinhar que, em virtude do gerúndio, o tempo da experiência do leitor é o mesmo da própria leitura, o que faz com que o texto, a realidade poemática, se dê no próprio tempo da *relação* que tem o leitor em decisivo papel. Logo, olha-se e escuta-se o próprio poema, que acaba por reafirmar sua condição de canto, pois é ouvido. E, se não está no gerúndio, o tempo da experiência do sujeito poético também se faz no instante da escritura (contemporâneo ao da leitura, pois uma obra só vive quando é recebida), dado o presente “sei” seguido do advérbio “agora”: só neste momento, quando o leitor lê, o eu lírico sabe “com as letras”.

Tal simultaneidade fica mais do que evidente no fecho do poema, “agora/ escrevendo eu sei”. O tempo cronológico importa pouco na experiência da leitura, e este textual autor estará, sempre que seu leitor deparar o texto, “escrevendo”, o que faz de seu aprendizado um perene gerúndio, é claro, um *poema contínuo*. Se sabe “com as letras”, elas são dadas ao leitor, e estas letras são “dos peixes” porque nascem e vivem na água, ambiente ovarino e necessário à geração de vida. A presentificação reiterada da experiência de escritura/ leitura (“só agora, só agora”) permite a reciprocidade ativa entre os entes da relação: o sujeito lírico também está “escutando” o leitor, pois se formou uma relação intrinsecamente biunívoca. O tempo cronológico (lembro-me do “tempo crônico” deleuzeano) tem pouca importância, de fato; de novo “Para o leitor ler de/vagar” (2004, p. 131):

> Eterno, o tempo. De uma onda maior que o nosso
> tempo. O tempo leitor de um. Autor.
> Ou um livro e um Deus com ondas de um mar
> mais pacientes. –
> Ondas do que um leitor devagar.

"Eterno, o tempo": tempo do poema "estancado/ nos espelhos", como se lê em "*(é uma dedicatória)*" (1995, p. 8). Por isso, o tempo do "Autor" é também "leitor" – isso mesmo, o tempo *lê* –, e o "livro", lido pelo tempo, será mais paciente, não apenas no sentido da necessária calma, do necessário (de)vagar que a leitura exige, mas também em virtude do papel que o leitor inciado poderá exercer; este papel será ativo diante do livro paciente, livro "coisa amada". Aqui, o leitor passa a executar a função masculina de (co)autoria, e os "braços" alargados de *Os selos, outros, últimos* (2004, p. 510) são a temporalidade em plena vigência.

Se o canto nasce da "garganta cortada" de *Os selos* para ir ao mundo pela boca, a presença do membro que guarda a boca, a cabeça, é constante, e muitas vezes já a citei. Cito mais uma:

> (...) É pela cabeça
> que os mortos maravilhosamente pesam
> no nosso coração. (...)

Aqui, na parte "I" da "Elegia múltipla", de *A colher na boca* (2004, p. 58), os "mortos", seres que já se encontram na direção do amor, como se vê em "Bicicleta" (mais uma vez os poemas a se comentarem), "pesam" suas cabeças no coração dos vivos, dando-lhes a possibilidade, maravilhosa, de cantar. A abertura da parte "II" de *Poemacto* (2004, p. 109) aposta no "esquecimento" (uma amnese criativa, pois ignora o que não é canção, o que não é magia), que é privilégio do canto, para "dizer como tudo é outra coisa":

> Minha cabeça estremece com todo o esquecimento.
> Eu procuro dizer como tudo é outra coisa.
> Falo, penso.
> Sonho sobre os tremendos ossos dos pés.

Faço, aqui, uma breve digressão que quer localizar, mais uma vez – mas agora no mesmo espaço –, Orfeu e o xamanismo na obra de Herberto Helder : "É pela cabeça/ que os mortos maravilhosamente pesam/ no nosso coração"; segundo Eliade (2002, p. 426), "um (...) detalhe do mito de Orfeu é claramente xamânico: cortada pelas bacantes e lançada no Hebro,

a cabeça de Orfeu flutuou, cantando, até Lesbos. Serviu então de oráculo (...).(...) os crânios dos xamãs yukaguirs também possuem função divinatória". Deste modo, as cabeças dos mortos são afins tanto ao xamanismo como a Orfeu, e pesam, "maravilhosamente", no "coração" dos vivos,

"A canção" começa a se encerrar para dar lugar a "O ouro", mas antes, cito um fragmento da parte "II" de "Lugar" (2004, p. 136), que não só é lapidar no que diz respeito à canção, mas também é de uma beleza estonteante:

> E alguém me pede: canta.
> Alguém diz, tocando-me com seu livre delírio:
> canta até te mudares em azul,
> ou estrela electrocutada, ou em homem
> nocturno. Eu penso
> também que cantaria para além das portas até
> raízes de chuva onde peixes
> cor de vinho se alimentam
> de raios, raios límpidos. [21]

Cantar, a partir da solicitação de "[a]lguém", um ser não nomeado, é executar a música que "é só música" (1984, p. 185), como bem sabe Jorge de Sena. Apenas tocando o cravo, desejo do narrador de "Duas pessoas", seria possível dar ao leitor o Bach que se ouve no conto. Se ao pedido se atende, isto é, se passa a cantar o "homem" agora "nocturno", cria-se uma espécie de alquimia, misteriosa como a noite, elétrica, dinamicamente bachelardiana: a *transmutação* pode ser infinita, pois "além das portas", além de qualquer limite espacial.

[21] Nas edições de 1973 e 1981 da *Poesia toda*, este fragmento apresenta diferenças: o "azul" do terceiro verso adjetiva "cão" e, ao invés de haver a repetição do vocábulo "raios" no último verso citado, após a vírgula lê-se "seixos" (1973, p. 156, 157; 1981, p. 160). A retirada desses dois vocábulos confere ao poema maior irredutibilidade, pois o pedido do "Alguém", no modificado poema das edições da *Poesia toda* de 1990 (p. 121), 1996 (p. 121) e 2004, é para que o sujeito se transforme na própria cor "azul", e, no caso da repetição de "raios", os peixes não mais têm a solidez dos "seixos" para se alimentarem, apenas o brilho elétrico dos mesmos "raios".

5 O OURO

Sabe que el oro, ese Proteo, acecha
bajo cualquier azar, como el destino;
sabe que está en el polvo del camino,
en el arco, en el brazo y en la flecha.
Jorge Luis Borges, “El alquimista”

5.1 UM RASCUNHO PÉTREO-ALQUÍMICO E UMA DANÇA FUNDADORA

Na segunda metade do século XVIII, mais precisamente no ano de 1771, o pintor britânico Joseph Wright realiza uma obra de nome *O alquimista em busca da pedra filosofal descobre o fósforo*. Nela, vê-se: um homem relativamente avançado em idade, barba branca e olhar extasiado em direção ao alto, ao lado da intensa luminosidade que brilha em seu cadinho – este brilho, aliás, é o que permite que se veja o homem. Próximos ao cadinho, outros instrumentos de prática científica. Nada mais se vê com facilidade, pois existe penumbra no demais da cena. Apenas a detenção do espectador poderá permitir-lhe divisar que o ambiente é um laboratório, e que atrás do homem iluminado pelo cadinho estão dois jovens: um observa o comportamento do homem, que, a partir do que já se pôde ver e do título do quadro, é o alquimista; o outro jovem observa o primeiro, que tem em mão uma espécie de candeia que, a exemplo do cadinho, também brilha, mas de maneira mais tímida. Não há dúvida, enfim, após detida observação, de que se trata de um laboratório alquímico. O homem de mais idade, alquimista, acaba de dar um passo rumo ao ouro, pois descobriu o fósforo, e os dois jovens que lhe fazem companhia são seus aprendizes.

É possível depreender alguns aspectos da prática alquímica a partir da obra de Joseph Wright, mesmo que não se conheçam os princípios da alquimia: a partir do fato de a experiência se fazer à noite e num ambiente penumbroso, fica sugerido que a alquimia não é uma atividade que se realize às claras, seja em virtude de alguma obscuridade, ou mistério, inerente ao próprio processo alquímico, seja para evitar um olhar externo condenatório; além

disso, existe um homem, no caso mais velho, que domina a atividade – o que se nota pela proximidade dele em relação ao cadinho –, sendo dela protagonista e realizador, e dois jovens que lá estão, em postura discipular: há, portanto, um aprendizado e uma herança na realização da alquimia.

O fósforo, elemento descoberto pelo protagonista da obra de Wright, é o que permite não apenas visibilidade, mas também brilho à cena. Assim, sendo a busca material da alquimia a obtenção do ouro, o fósforo acaba por imitá-lo em sua luminescência. Herberto Helder, em *Cobra* (2004, p. 310), vê o mesmo elemento visto pelo alquimista de Wright:

> Os lençóis brilham como se eu tivesse tomado veneno.
> Passo por jardins zodiacais, entre
> flores cerâmicas e rostos zoológicos
> que fosforescem. (...)

Os "lençóis", aqui já postos em perspectiva a Camilo Pessanha, "brilham" como o cadinho do alquimista de Wright. Vê-se este brilho, no entanto, pela situação, ainda que analógica, de não-lucidez do sujeito poético, que se encontra "como se" "tivesse tomado veneno" – Dioniso aqui é sugerido, dada a já referida analogia nietzscheana entre embriaguez e estado dionisíaco, e mais uma vez posso pensar no êxtase xamânico e na idéia derridiana de *phármakon*. O "veneno", além de retirar o eu lírico da condição de comum lucidez, aproxima complexas e não-excludentes características que compõem tanto a alquimia como a atividade poética, pois ambas são, a um tempo, *ciência* e *extrapolação* da ciência – digo o que digo porque a poesia herbertiana é da ordem de uma ciência bastante própria: "esta ciência é ver com o corpo o corpo iluminado", diz *Do mundo* (2004, p. 530). Se o "fósforo" é um elemento, ele é natural; por outro lado, foi descoberto, o que remete à prática da ciência. De modo semelhante, "veneno" é algo que se pode encontrar na natureza, em animais ou plantas, mas também é um fabrico humano. Tomar "veneno", portanto, é nutrir-se de natureza e ciência, sem mútua exclusão, ao modo alquímico, mesmo porque "a alquimia", nas palavras de

Herberto Helder (2006, p. 162), “oferece um esquema da mecânica do conhecimento e da imaginação”, o que se torna “límpido nas suas possibilidades extrapolativas”.

Os “jardins zodiacais” por que o sujeito poético passa são compostos por “rostos zoológicos”. Mais uma vez a ciência (*logia*) se funde à natureza (*zoo*), e as “flores”, sugestivas do natural, são “cerâmicas”, elaboradas. Os “[a]dolescentes repentinos” de *Flash* (2004, p. 390) particularizam-se, analogamente, por terem “cabeças”, lugar do humano pensamento, “zoológicas”, cientificamente animais. Não obstante, um possível vaso de “cerâmica” lembraria o próprio cadinho, e aqui uma lembrança alquímica convive com certa memória da magia natural renascentista: as “flores cerâmicas” dizem do vaso da alquimia, e dois correlatos de vaso aparecem como os lugares a partir de onde tudo respira em *Os selos, outros, últimos* (2004, p. 506): “campânula e jarro são os pulmões do mundo”. Logo, exercícios como o alquímico procuram uma nova feitura de mundo, e a eles a “Palavra” (HELDER, 2004, p. 85) poética estará atenta. E, do mesmo modo que os “rostos zoológicos”, as “flores cerâmicas” “fosforescem”: o elemento presente em *O Alquimista em busca da pedra filosofal descobre o fósforo,* ao figurar no poema de *Cobra*, permite a sua iluminação e faz com que seja ainda mais possível aproximar a cerâmica herbertiana ao cadinho de Wright.

O canto, exercício que se viu no capítulo 4 deste *Do mundo de Herberto Helder*, pode fundar uma alquimia: “canta até te mudares em azul” (HELDER, 1996, p. 121), “canta” até que se realize a transmutação. Logo, pelo canto poemático, surge o ouro da terra, o ouro do corpo do poema e do próprio corpo do homem. Posso pensar na alquimia em “Para o leitor ler de/vagar” (2004, p. 128), em que o ritmo sincopado da linguagem parece já ser uma forma de buscar, ritmicamente, a pedra filosofal, ou pedra dos filósofos, aquilo que transforma os metais em ouro:

> Sou fechado
> como uma pedra pedríssima. Perdidíssima
> da boca transacta. Fechado
> como uma. Pedra sem orelhas. Pedra una
> reduzida a. Pedra.

A “boca” cantora do poema é “transacta”, pretérita como a desaparecida prática alquímica que, nos dias de hoje, resiste apenas, transmudada, em exercícios poéticos. Por esta razão, será necessária uma prática de refundação da magia perdida no correr dos tempos de culturalização maciça do homem. “Pedra”, se é superlativa no segundo verso da estrofe, o que a eleva, ela é fundamentalizada quando vem só, autônoma, plena de seu sentido no último verso citado: “Pedra” é origem, mas é também resultado de um trabalho. Neste poema (2004, p. 128-129), a união com o leitor é pretendida, e ele também será pedra:

> – Todo o leitor é de safira, é
> de. Turquesa.
> É a vida executada. Devagar.
> (...)
> Minha pedra pensada com a forma
> de. Uma lenta vida elementar.

Se é pedra preciosa (cabe ressaltar que o vocábulo grego que originou “safira” em português, *sáppheiros*, significa justamente pedra preciosa), e se o resultado da prática alquímica é o ouro, o leitor tomará contato com “uma lenta vida elementar”, ou seja, com um fundamento, uma origem. Fundamental é vocábulo que também seduz à pedra, pois “pedra” *fundamental* é aquilo que está na base, ou na origem, de uma edificação. A poética de Herberto Helder é também de fundação, já que o poema não pretende comunicar, e sim livrar-se de qualquer poder que não seja “firme e silencioso” (HELDER, 2004, p. 9). Portanto, a edificação desta poesia será “lenta”, pois “o tempo”, na última estrofe de “Para o leitor ler de/vagar” (2004, p. 131), é “[e]terno”. Lenta e longamente será edificado o *poema contínuo*, e seu leitor iniciado será, em grande medida, também adepto, termo, como “logo se verá” (HELDER, 2004, p. 278), dos alquimistas.

A pedra filosofal é um segredo afim ao mágico. O encontro entre “A magia” e “O ouro” dá-se no encerramento de um dos poemas da “Canção em quatro sonetos” (2004, p. 248), “a magia, os segredos”, plena de mistérios que é, como revela o quadro de Wright, a alquimia. Quem ambiciona chegar à pedra filosofal necessita de um conhecimento

equivalente ao do decifrador de enigmas, e já se viu que o leitor herbertiano, segundo António Ladeira (2002, p. 561), é um "decifrador". Se há a necessidade de uma decifração, este exercício será, logo, afim ao do alquimista de Wright, que chegou ao fósforo após decifrar outros componentes numa, como sugere seu êxtase, "lenta" caminhada. O leitor será, com efeito, "de safira", de "[t]urquesa", já que estará apto a caminhar lentamente e chegar a fosforescer, depois a dourar-se e ser, ele mesmo, um autor. Volto aos já citados enigmas que comparecem a *O bebedor nocturno* a fim de ver neles outros sentidos; além de resgatar ouros de culturas ancestrais, conservadoras de relações íntimas com a natureza e pouco valorizadas pela tradição ocidental, estes poemas sugerem uma perspectiva que não será estranha à alquímica:

> - Um espelho numa casa feita com ramos de pinheiro?
> - O olho com a sobrancelha.
>
> - Uma velha com cabelos de feno branco e que vela à porta da casa?
> - Uma meda de milho.

Estes "Enigmas astecas" (1996, p. 189) revelam as relações que subjazem entre as imagens, "buscando desentranhar a arquitetura oculta do universo", no dizer de Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 159), e demonstram a necessidade da *máxima abrangência*, já que existe uma semelhança "elementar" – palavra usada por Herberto Helder para afirmar a "pedra" em "Para o leitor ler de/vagar" – entre coisas aparentemente díspares. Há uma radical coincidência entre as coisas *do mundo*, aposta também visível em um poema presente em *As magias*, originalmente escrito por Robert Duncan e intitulado "De: Raízes e Ramos" (1996, p. 463):

> Só existe o tempo único.
> Só existe o deus único.
> Só existe a promessa única,
>
> e da sua chama
> e das margens da página todos se incendeiam.
> Só existe a página única (...)

O poema diz de unificar os tempos, os deuses, as promessas e as páginas porque, em todas estas manifestações, reside um elemento comum, o que permite que o encontro entre elas seja da ordem mesma do reencontro. O elemento comum talvez seja a energia, substância que vive em qualquer manifestação presente no universo, ou seja, em tudo, a partir do calor, sugerido pela "chama" do poema de Duncan. Dada a presença da energia em tudo a que se refere "De: Raízes e Ramos", a idéia da *máquina* herbertiana reaparece, pois a semelhança entre "tempo", "deus", "promessa" e "página" não significa uma mera repetição interminável; se há energia, há que ser convidado, outra vez, o "Texto 3" das *Antropofagias* (2004, p. 278): "comecem a aperceber-se da 'energia' como 'instrumento'/ de criar 'situações cheias de novidade'": é sempre pleno do fogo como fornecedor de energia o incêndio que atinge a "todos". Mais uma vez pode ser referida a idéia heraclitiana de que o fogo é "uma força" sempre "em movimento", nas palavras de Marilena Chauí (2002, p. 83). E mais uma vez ressalto que "a arquitetura oculta do universo", desentranhada pelo poema, é mais bem uma *criação* do poema, pois é ele o possuidor da energia que pode fazer com que a *máxima abrangência* se dê em seu interior.

Em "De: Raízes e Ramos", o deus único não é o Deus cristão, pois ele aparece, a exemplo de em "Um deus lisérgico", com inicial minúscula. Penso em outro pré-socrático, Xenófanes de Colofão; nas palavras de Marilena Chauí (2002, p. 87),

> Xenófanes afirma a existência de um deus único, com poder absoluto, clarividência infalível, isento de paixões, absolutamente justo e imóvel. Sem forma humana ou qualquer outra conhecida por nós, "vê tudo, pensa e compreende tudo", governando todas as coisas pela penetração de seu espírito e habitando sempre o mesmo lugar. (...) Imóvel, é sempre idêntico a si mesmo, eterno, uno e todo.

A "página única", com todo o sentido, evidentemente, de indivisível, "uno", o poema, portanto, é a exclusiva manifestação do "deus único", de cuja chama "todos se incendeiam"? Devo recuperar, para não me perder demasiado, duas reflexões levantadas em outros pontos deste meu trabalho. A primeira: penso num fragmento de *Do mundo* (2004, p. 548), cujo objeto direto é, justamente, "o mundo": "quero-o para a estrela plenária que há nalguns sítios

de alguns poemas/ abruptos, sem autoria". Quero pensar se estes "poemas/ abruptos, sem autoria" são um modo de a "página única" dizer dum "universo" que seja unitário e, portanto, resultante do "poder absoluto" do "deus único" intuído por Xenófanes. Lembro-me de um comentário de Pedro Eiras, "O poeta é quem menos existe aí", pois o que existe é o "poema"; assim, são "sem autoria" os "poemas", e mais: repito, com Herberto Helder (2001a, p. 193), que o "poder de decompor e recompor a palavra do mundo" é da poesia, e não de algo que lhe seja estranho. Presto atenção ao que diz Herberto: a poesia *decompõe* "a palavra do mundo", *não a repete*; a poesia *recompõe* "a palavra do mundo", ou seja, fá-la, ainda que em parceria com aquilo que a ela, a poesia, interessa, e que pode ser, digo com Herberto novamente (2006 , p. 161), a "lateralidade do ocultismo: magia, astrologia, alquimia". Devo supor, assim, que "a página" é "única" porque é *capaz*, em virtude de seu "poder", de construir um "deus único", advindo do que ela própria, a "página", faz com aquilo de que bebe.

A segunda: "página única", "deus único", "poemas/ (...) sem autoria" podem fazer pensar na "arquitetura oculta do universo" como algo, também, "único", "sem autoria", pois é atraente pensar numa desmedida unificação a partir de pistas da poesia de Herberto Helder. Não é bem isso, e digo de novo: é uma marca individual – no sentido de própria, irrepetível – o que permite a um poema, qualquer poema, conversar com as coisas, produzir a *máxima abrangência*. Além disso: se há constante deslocamento, tudo se move, pois a *máquina lírica* é *produção*, não repetição. Por isso, Duncan, e, conseqüentemente, sua mudança por Herberto Helder, fazem "o deus único" movimentar-se, e não mais há a imobilidade xenofânica; em certa medida, é instigante pensar que o filósofo de Colofão é misturado a Heráclito em "De: Raízes e Ramos". De todo modo, se a forma humana não pode apresentar o deus de Xenófanes, a forma poética constrói algo desta ordem, como é capaz de construir um mui criativo "bailarino":

> Afinal a ideia é sempre a mesma o bailarino a pôr o pé
> no sítio uma coisa muito forte
> na cabeça no coração nos intestinos no nosso próprio pé

> pode imaginar-se a ventania quer dizer
> "o que acontece ao ar" é a dança
> pois vejam o que está a fazer o bailarino que desata por aí fora
> (por "aí dentro" seria melhor) (...) [1]

O aqui recorrente "Texto 3" das *Antropofagias* (2004, p. 277) é uma exaltação à energia através da figura mais que geometrizante do bailarino. A dança, manifestação energética, pluraliza o espaço ao criá-lo, e este espaço é o poético – o "nosso próprio pé", assinalo, é o "próprio pé" do bailarino, as duas coisas sendo postas em fortíssima mútua relação e em relação também à poesia, pois, denotativamente, "pé" é o que dá ritmo e melodia a versos. Como consta em "*(imagem)*", de *Photomaton & Vox* (1995, p. 144), a "poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos"; logo, a "energia" é "instrumento" de composição do poema – situação cheia "de novidade" –, e o próprio pensamento, no "Texto 3", ritmiza-se: "é preciso pensar no 'ritmo' (...)" (2004, p. 277), ou seja, é preciso que os "pensamentos" virem "ritmo" para que se realize a obra poética. Segundo João Barrento (2006, p. 234), "ritmo é", no caso herbertiano, "o sopro que informa" o "sentido no plano do mistério da linguagem encantatória do ritual – e da poesia". Logo, ao fundo da "linguagem" há o "ritmo", e faz-se o "ritual", a dança, a "poesia".

A presença do "coração" e dos "intestinos", órgãos internos do corpo, se relaciona com o orfismo, presença decisiva em "A canção"; de acordo com a religião órfica, a interioridade humana é o lugar onde se resolvem as dualidades, e não é necessário o sacrifício de animais. Se "coração" e "intestinos" são órgãos que poderiam designar a prática sacrificial, aqui eles apontam, ao contrário, para a ausência de sacrifício e para a mais visceral interioridade. O "II:18" dos *Sonetos a Orfeu* de Rilke tem como figura principal, justamente, alguém que dança:

> Bailarina: ó tu transposição
> do curso do efêmero: quão bem o ofertavas.
> e essa árvore de movimento, turbilhão,

[1] "a ventania", nas versões de 1973 e de 1981 da *Poesia toda*, não "quer dizer" mas "quer-se dizer" (1973, p. 207; 1981, p. 511), ou seja, quer dizer a si mesma, dado o "ar" que é afetado pela dança. Nas versões mais recentes (também 1990, p. 325, e 1996, p. 325)), a "ventania quer dizer", e diz, o verso seguinte.

não vencia o ano enfim e não o conquistava? (1993, p. 165)

José Paulo Paes (2001, p. 37) assim comenta a bailarina rilkeana: “Pela rapidez de sua dança, ela corporifica a própria efemeridade das coisas”. A energia da bailarina de Rilke e a do bailarino de Herberto Helder são semelhantes, pois ambas são rápidas (no “Texto 3” se fala em “ventania”) e capazes de criar formas, o que “corporifica a própria efemeridade das coisas”. O vento, de fato, é uma “energia tão vital como imponderável”, nas palavras de Rosa Martelo (2006, p. 142), pois, sendo ordem do vitalíssimo pneuma, faz, para além de qualquer possibilidade de previsão, este mesmo pneuma dançar: “(...) a ventania quer dizer/ o que acontece ao ar é a dança”. E Rilke promove o encontro entre a “árvore” bachelardiana e a energia herbertiana na figura mesma da bailarina que, conquistando o tempo, “vencia o ano”, estando o espaço já conquistado.

Como a poética herbertiana é fundadora de uma “Palavra” (HELDER, 2004, p. 85) que manipula religiosidades diversas, não é apenas o orfismo e o cristianismo que esta poesia faz lembrar. O mito de criação da religião hindu, por exemplo, narra um deus bailante (apud GLEISER, 2002, p. 27):

> Na noite do Brama (a essência de todas as coisas, a realidade absoluta, infinita e incompreensível), a Natureza é inerte e não pode dançar até que Xiva assim o deseje. O deus se alça de seu estupor e, através de sua dança, envia ondas pulsando com o som do despertar, e a matéria também dança, aparecendo gloriosamente à sua volta. Dançando, Ele sustenta seus infinitos fenômenos, e, quando o tempo se esgota, ainda dançando, Ele destrói todas as formas e nomes por meio do fogo e se põe de novo a descansar.

É interessante notar que Xiva constrói e destrói através de um mesmo movimento, a dança. De modo similar, a poesia herbertiana destrói certas concepções avelhentadas – não no sentido de arcaísmo, mas no de tibiez – como, por exemplo, o discurso do cristianismo e a própria semântica padrão do homem médio (já que “Revolucionar é destruir a instituição”, como se lê no prefácio a Bettencourt (1965, p. XVI)) para criar novos sentidos, ou seja, uma “Palavra” tão fundamental como a “Pedra” de “Para o leitor ler de/vagar” (2004, p. 128). O bailarino fundador do “Texto 3” também destrói, pois “varre o espaço” (2004, p. 277), e sua

varredura guarda a idéia de limpar o meio ambiente – um dos sentidos que "espaço" tem no poema – da humanidade hodierna daquilo que o suja. Xiva não pára de dançar, a não ser para o repouso que tem lugar após a destruição do mundo que criara. Do mesmo modo, "o bailarino" não pára, prossegue em sua dança como que a imitar o deus hindu que, através de movimentos dançantes, "sustenta seus infinitos fenômenos", mantém o mundo em funcionamento. E, se Xiva faz com que todas as coisas ao seu redor vivam porque passam a dançar ("a matéria também dança"), "o bailarino" impele seus espectadores, se não à dança, pelo menos a um movimento oftálmico que poderá gerar um outro movimento, este a caminho de uma reflexão transformadora (2004, p. 277):

> somos obrigados a "ver isso"
> que faz o pé forte no sitio forte o pé leve no sítio leve
> o sitio rítmico no pé rítmico?
> e digo assim porque se trata do princípio "de cima para baixo
> de baixo para cima"

"[P]é" relaciona-se com o ritmo da poesia, e o bailarino obriga todos a olhar para seus pés, ou seja, para o poema que está sendo, bailantemente, construído. Fundação poética em movimento já se viu em *Do mundo* (2004, p. 530), "[l]eia-se essa paisagem da direita para a esquerda e vice-versa/ e de baixo para cima", e a *Poesia toda Ou o poema contínuo*, mais uma vez, exige que se a leia por completo, mais, num movimento que não tenha fim como não tem fim o movimento do "bailarino": siga-se a leitura, volte-se e não mais se encerre o movimento do leitor, tão obrigado "a ver isso" como os espectadores que figuram no "Texto 3". Não me apetece contornar o fato de que "obrigado" é vocábulo que expressa agradecimento; assim sendo, não apenas impelidos ao movimento estão os olhos dos que vêem o "bailarino", mas também estão gratos.

Mais uma vez reputo pertinente a presença do, talvez, mais rilkeano dos poetas portugueses, Ana Hatherly, e seu poema "O Bailarino":

> Dançando
> o bailarino reinventa
> a harmonia cósmica da graça. (1998, p. 21)

Este poema figura em *A Idade da escrita*, recolha publicada em 1998. Não é descabido desconfiar de que o "bailarino" herbertiano, tendo vindo a bailar no mundo muitos anos antes, mais precisamente em 1971, aqui compareça. Mas, certamente, dada a presença de Rilke ser decisiva na obra de Ana Hatherly, o que se comprova pelo *Rilkeana*, trazido à luz no mesmo 1998, a "bailarina" do poeta germanófono está em "O Bailarino"; ambos são capazes de transpor "o curso do efêmero", pois inventam o tempo a partir da conquista do espaço. Todavia, aproxima-se o bailarino de Hatherly ao de Herberto Helder pela incessância dos movimentos de ambos, o que fica evidenciado no poema de *A Idade da escrita* pelo gerúndio que me faz acordar de Xiva: "Dançando" o "bailarino" é um inventor, do mesmo modo que o do "Texto 3" também inventa.

Se o "bailarino" de Hatherly inventa o *re-*, o de Herberto executa mais um dos movimentos da *máquina lírica*, pois diz da uma "geometria" ao criar formas no "espaço", e cogito outra vez a máquina vista por Vasco da Gama, "Móbile primeiro" (*Lus*, X, 85, 8). "A geometria é a métrica do mundo" (1998, p. 26), diz o verso de encerramento de outro dos poemas de *A Idade da escrita*, "A Razão de semelhança"; assim, o "bailarino" do "Texto 3" também inventa o *re-*, pois, tal Thetys, apresenta a seus espectadores, com seu métrico "pé", a máquina do mundo, geo-métrica: "pé" (que é métrica) na terra (que é *geo*), pé (que é "pé") no poema (que é métrica), terra (que é *geo*) na "métrica" (que é poema). Também se constrói o novo, pois o que dança não deixa de "criar 'situações cheias de novidade'". Esta criação é mais um sinal de que a poética herbertiana é plena de gênese, de cosmogonia, e também de um conhecimento que começa na arte: o conhecimento dos astros é herdado por uma ciência, "[a] dança ensina ao alto a astronomia –" em *Os selos, outros, últimos* (2004, p. 508), num gesto energeticamente artístico, abundantemente movimentado:

> maçãs caem Newton cai na armadilha
> quedas não faltam umas por causa das outras
> os impérios caem etc. (...) (HELDER, 2004, p. 278)

Além de queda ser possibilidade de ascensão ao conhecimento, desde a Bíblia até a maçã que permite a descoberta da lei da gravidade por Newton, não resisto à tentação de ler "cair" como *cá-ir*, ou seja, ir para aqui, ir para dentro, movimento bastante caro à poética herbertiana: para dentro é o movimento que recoloca o homem, quando morto, na terra; para dentro vai "[a] bicicleta" pela lua em "A bicicleta pela lua dentro – mãe, mãe –" (2004, p.192), de *A máquina lírica*; dentro da mãe está a criança que será in-fans; e outros exemplos, como outras "quedas", "não faltam". É também "por 'aí dentro'" (2004, p. 277) que "desata" o "bailarino": volta ele ao útero, às "massas maternais" que se lêem em *Do mundo* (2004, p. 521)? Talvez, mas certamente ruma "(...) para diante/ com um espírito dentro", como se lê na parte "III" de "Teoria sentada" (2004, p. 173): "de cima para baixo/ de baixo para cima", de dentro para fora e de fora para dentro ruma a poesia herbertiana, ambiciosa do máximo desde o título do livro que a recolhia, e do máximo de continuidade desde o título do livro que a recolhe.

Aqui, mais uma vez, tem lugar a mútua conversação que os poemas herbertianos permitem; no já citado "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio", de *Lugar* (2004, p. 181), encontram-se os seguintes versos, que permitem uma leitura para o "cair" no "Texto 3" das *Antropofagias*:

> Se adormecesse, deveria ser acordado.
> Ou deveria recostar-se na cadeira, ca – ir
> em sua/ própria fantasia
> calma. (...)

Um poema em versos é interferido por aquilo que poderia ser sua linear transcrição, dado o uso das barras, o que revela uma das múltiplas possibilidades da escrita poética. A queda para dentro é rigorosamente necessária, pois este movimento se dirige para o interior do poema, lugar da poesia. Luiza Neto Jorge (In HELDER, 1985, p. 289), outro dos irmãos de Herberto Helder, faz-se necessária aqui, com o verso de abertura de um dos poemas que o antologista de *Edoi lelia doura* pôs em sua recolha: "O poema ensina a cair": é *pelo*, e *no*,

poema que as coisas caem num espaço de conhecimento onde a palavra possui o máximo possível de peso, de potência. A estrofe final do poema em que um homem e sua fotografia se mesclam é (2004, p. 182): “Nele tudo ousa. Vai morrer imensamente (ass) *assinado*”. *O Poeta assassinado* de Apollinaire ganha uma assinatura, marca distintiva do fato poético, e sua morte poderá falar duma radical ousadia.

Ainda no “Texto 3” (2004, p. 278), a propósito, a newtoniana gravidade parece funcionar ao contrário:

> comecem a aperceber-se da “energia” como “instrumento”
> de criar “situações cheias de novidade”
> vai haver muito nevoeiro nessas cabeças
> e ainda “o coração caiu-lhe aos pés” o banal
> a contas com o inesperado talvez então se tenha a ideia de murmurar
> “os pés subiram-lhe ao coração”

A “energia” é o que instrumentaliza a dança do bailarino, e esta “energia” é múltipla até em seu poder de superar “maçãs”, “Newton”, “impérios”, “etc.”, pois a subida dos “pés” ao “coração” é mais que a mera inversão de uma frase banal que desejaria salientar a emoção do artista (“o coração caiu-lhe aos pés”): é, na verdade, como se “o bailarino” se encontrasse naquilo que a física chama de universo antigravitacional, “universo no qual a gravidade é repulsiva”, nas palavras de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão (1981, p. 122). “Das artes do mundo escolho a de ver cometas/ despenharem-se (...)” (HELDER, 2004, p. 524), e o “bailarino” despenha-se sobre si próprio, sem que seja necessário algum chão para suas “quedas”. Em contínuo movimento, “os cometas” despenham-se, “o assunto do bailarino cai” (2004, p. 278), e “as artes do mundo” mostram-se à disposição da dança, do poema: “É dançar, salvar-se? Sim, é dançar de cabeça para baixo”, diz Herberto Helder (2006, p. 164), expandindo a antigravitacionalidade em diversas direções e criando o que se lê em “*(feixe de energia*)”, de *Photomaton & Vox*: (1995, p. 138) “um nó de energia como o nó de um olho ávido,/ o fulcro de uma corrente eletromagnética,/ um modelo fundamental” e dançarino “de poder”.

5.2 DE BABILÔNIA A UM NOVO *ÜBERMENSCH*

Na obra de Maria Lúcia Dal Farra acerca de Herberto Helder, que tem como título exatamente *A Alquimia da linguagem*, aparece uma esclarecedora explicação sobre a prática alquímica (1986, p. 144-145):

> De origens babilónicas e egípcias, passando pela Alexandria, Bizâncio e Arábia para se introduzir no Ocidente no século XII (...), a alquimia tem buscado um conhecimento, exaustivo e sem fronteiras, do universo.
> (...)
> Assim, a "mãe", a natureza e as energias vitais que nela residem, está contida no "filho" que ela originou, mas sua força de vida, isto é, o que produz, forma e sustém o filho, se encontra nele em forma individualizada, mista, coagulada e ensimesmada e, portanto, alienada. A finalidade da "Opus Alchymicum" é justamente a reintegração consciente dessa força de vida, existente na natureza, no homem: a operação concluída indica a obtenção do "ouro", a superação da condição humana.

Antes de mais, é interessante perceber que "babilónia" figura, literalmente, na parte "VII" da "Elegia múltipla" (2004, p. 72): "Estamos nos quartos, há flores nas mesas. De babilónia/ partem rios (...)". Babilônia foi uma cidade condenada por Deus, por isso se lê em Jeremias: "Fugi do meio de Babilônia e ponde cada um a sua própria alma a salvo. Não fiqueis inanimados devido ao erro dela. Pois é o tempo da vingança de Jeová. Há um tratamento que ele lhe retribui" (Jeremias 51: 6). Babilônia envia, na "Elegia múltipla", seus "rios" para a eternidade; tem lugar, portanto, uma espécie de *contravingança*, pois a ira divina não foi suficiente para destruir a herança babilônica.

A alquimia, cujas origens são "babilónicas", surge como uma das faces desta *contravingança*, como a manutenção de uma prática que, se visa "a superação da condição humana", visa superar Deus em pelo menos dois aspectos: ultrapassar o humano é ultrapassar aquilo que, na perspectiva judaico-cristã, foi criado à imagem e semelhança de Deus e a Ele sempre deverá obedecer; portanto, superar a condição humana é superar a própria Criação. Ademais, o alquimista visa desobediência semelhante à que a serpente induziu Eva a cometer: comer da árvore do conhecimento, obtendo, assim, "um conhecimento, exaustivo e sem fronteiras, do universo". De acordo com a Bíblia, "a serpente mostrava ser o mais cautelosos

de todos os animais" (Gênesis, 3: 1), e "cauteloso", aqui, indica falta de desconhecimento. Ela tem cautela, não ignora, não é um ser incauto, por isso pode dizer à mulher do Paraíso: "no mesmo dia que comerdes dele", do fruto, "forçosamente se abrirão os vossos olhos e forçosamente sereis como Deus, sabendo o que é bom e o que é mau" (Gênesis, 3: 5). Não é casual que seja justamente a *Cobra* (2004, p. 325) que o episódio bíblico compareça:

> Tomo o poder das mãos dos animais – quer dizer:
> a força quando se soltam as labaredas
> dos abismos dos quartos.
> Tudo se agarra no instante em que
> a casa
> dorme no centro ateado. Chegar
> muito lentamente a arrancar a maçã,
> a mais limpa chama coada pela árvore. [2]

"Tudo se agarra", o conhecimento preocupa-se com "tudo", bem ao modo pré-socrático. Este conhecimento, este tipo de "poder", é tomado "das mãos dos animais", os cautelosos, a serpente, que comparece com um seu sinônimo ao título do poema, *Cobra*. A violência, a partir da tomada de poder, não se dá contra "os animais": o "quer dizer" do fim do verso de abertura da estrofe sugere desfazer a impressão violenta em relação às "mãos dos animais" que pôde ter advindo do "[t]omo o poder". A violência se dá, mais uma vez, contra os ditames da religião consagrada que se quer subverter. "as labaredas" soltas apontam para a heraciltiana mirada de fundação, o começo, uma gênese poética, um paraíso redimensionado: "Tudo se agarra" quando tudo dorme, *quando tudo arde*, e a harmonia torna-se um fato, "ateado" que está, ou seja, enfogado numa expansão, o "centro". Por outro lado, se acabo de dizer que a violência se dá contra as regras de uma religião a ser subvertida, esta violência acabará por atingir também o esquecimento de Epimeteu, que "distribuiu aos animais os presentes de Deus, coisas como garras, asas, peles deslumbrantes ou dentes ferozes (...), e

[2] Na *Poesia toda* de 1981, o segundo verso da estofe é (1981, p. 560) "a força do medo, quando se soltam as labaredas". Nas edições mais recentes (também 1990, p. 372 e 1996, p. 372) o "medo" foi excluído e, assim, "a força" passa a ser autônoma, portanto *reforçada*. Na edição de 1981(p. 56), lê-se: "(...) Chegar/ muito lentamente, e arrancar a maçã quando/ é a mais limpa chama coada pela árvore"; nas *Poesia toda* de 1990 (p. 372), 1996 (p. 372) e 2004, além da supressão da virgula após a oração que indica o modo como se chega à árvore, o que acentua um movimento lento mais ininterrompido, a maçã, dada a exclusão do "quando", é "a mais limpa chama coada pela árvore", independente de qualquer determinante temporal.

esqueceu-se do homem", nas palavras de Silvina Lopes (2003a, p. 40-41). Logo, "[t]omo o poder das mãos dos animais", ajo tendo Prometeu na memória, já que, humano, precisarei de um "poder" que foi, originalmente, fornecido a eles, os "animais".

Como afirma Serge Hutin em *A alquimia* (1992, p. 50), "'O mundo', dizia já o neoplatônico Jamblico, 'é um animal vivo de que todas as partes, seja qual for a distância que as separe, estão ligadas entre si de uma maneira necessária'". Porque "as partes" do "animal vivo" que é "o mundo" "estão ligadas", a partir da necessidade (claro, no sentido grego), "[t]udo se agarra". E chega-se à "maçã" como se deve ler a poesia de Herberto Helder, "lentamente", "lento" (HELDER, 2004, p. 128) que é o textual "autor" (HELDER, 2004, p. 128), e ela, a maçã, é arrancada em mais um signo de agressão ao Deus que "não consegue compreender a linguagem dos artesãos" (HELDER, 2004, p. 471). A árvore é particularizada – "pela" –, é uma árvore específica, não sei se *a* árvore do conhecimento, mas uma árvore *de* conhecimento. Assim, sábia como seu nome sugere, ela é capaz de coar a "mais limpa chama", a labareda mais igneamente chamada, logo a mais poética pois, sendo fogo e chamado, é o que há de mais vital no uso do idioma. Ressalto: conhecimento, na poesia herbertiana, é da ordem da prática, duma tomada de poder que passa pela mão. Diz Pedro Eiras (2007, p. 137): "o toque é duplo do baptismo; nada pré-existe ao tacto", e nada pré-existirá, portanto, à mão que arranca "a maçã"; mais adiante, no mesmo parágrafo: "Nem o próprio sujeito cognoscente pré-existe ao poema que é actividade do seu saber". Não preciso dizer que Pedro fala de Herberto Helder. Tampouco preciso dizer que uma *ciência* distinta se manifesta na poesia herbertiana.

Aliás, devo efetivar a recém-anunciada presença de Sá de Miranda (In MOISÉS, 1997, p. 112), com o terceto final de um de seus mais conhecidos sonetos:

> Então não tem lugar certo onde aguarde
> Amor; trata treições, que não confia
> nem dos seus. Que farei quando tudo arde?

Trava-se, no soneto mirandino, uma luta entre “Amor” e razão. As “treições” que inundam o sujeito amoroso fazem com que ele se ponha em dilacerante dúvida, e o poema encerra-se com uma interrogação. O desajuste entre sentimento e racionalidade, que tanto afetou o poeta quinhentista, não tem mais lugar numa poesia alquimiada e harmoniosa como a de Herberto Helder, praticante de uma “última ciência/ unânime/ fundamental/ áurea” (2004, p. 435). “quando tudo arde”, logo, “[t]udo se agarra”, e o erotismo apenas anunciado por Sá de Miranda efetua-se em *Cobra*: “Amor”, agora, pode ser “a mais limpa chama coada pela árvore”, o índice de que existe, no encontro entre “tudo” que “arde”, erotismo, já que “[t]udo se agarra” quando “o centro” está “ateado”, ardente, erotizado. As garras de “Amor” no poema herbertiano não dizem de “treições”, mas do necessário gancho entre os unidos “amador” e “coisa amada” (HELDER, 2004, p 13), necessário não apenas para que eles se agarrem, mas também para que se arranque da árvore a “maçã”, arrancando-se, assim, a mesma “maçã” dos interditos da religião preponderante.

A *Do mundo* regressa “a chama” “coada” de *Cobra* (2004, p. 528), exatamente nestes termos:

> Pode colher-se na espera da árvore,
> chama coada,
> o fruto –
> no feixe de linhas e fibras do corpo da madeira pelo sítio mais rude, mais intenso,
> a madeira profunda, mas,
> quem pensaria?, a alma da madeira:
> nem orvalho, nem seiva, nem resina,
> (...)
> um diamante –
> pode colher-se o diamante,
> pode-se entrar no inferno com a mão cerimonial à frente.

A “árvore” é capaz de coar “o fruto” porque este perdeu seu caráter proibitivo e, através da violência de se arrancá-lo, arrancou-se sua maldição. Desse modo, “colher”, infinitivo que comparece ao título do primeiro livro da *Poesia toda*, é também “arrancar”: “Pode colher-se na espera da árvore” “o fruto”, pode-se arrancá-lo. A posição do pronome pessoal neste verso é notável, pois, se ainda indetermina o sujeito, revelando que qualquer um

“pode” colher “o fruto”, tal semântica ficaria mais evidenciada se o pronome acompanhasse o primeiro verbo da locução, num verso que começaria, logo, por “[p]ode-se colher”; no entanto, já que o pronome está ligado ao segundo verbo, ao que denota efetiva ação, não é descabido que se o leia como reflexivo: “o fruto” se pode “colher” a si mesmo. Portanto, o próprio fruto, “a chama coada”, arranca-se dos interditos, pois *Do mundo* lhe confere a anima que *Cobra* arrancou das “mãos dos animais”, dos *anima*is.

Os “feixes” de *Exemplos* (2004, p. 336), saídos do cinema, retornam na madeira, objeto cujo sentido de crucificação deve ser amalgamado a outros: árvore, origem, *anima*lidade. “a alma da madeira”, que não é o que se espera (“nem orvalho, nem seiva, nem resina”), é, surpreendentemente (“quem pensaria?”), “um diamante”, pedra preciosa, claro, considerada imorredoura como a poesia se pretende e identificada, na “alquimia hindu, (...) com a pedra filosofal”, segundo João Amadeu C. da Silva (2000, p. 172). Mas “diamante” é abrasivo, é aquilo que empresta à estrofe de *Do mundo* a labareda de *Cobra*, poema no qual este incendiário diamante já aparecera (2004, p. 310): “E queima-se em mim nervo a nervo/ a flor do diamante”.

Se “queima”, mais um sentido advém do “inferno” tão comparecente à poesia de Herberto Helder. Segundo a Bíblia, inferno é onde há fogo; assim sendo, o “inferno” é onde se entra, “com a mão cerimonial à frente”, para se experimentar as já referidas possibilidades que dependem do fogo, da “chama”, do poema ignescente. Noto mais um sentido no “diamante” fogoso; em “Teorema”, “inferno” é o lugar aonde vai o preservador do amor de D. Pedro e Inês. Assim, o inferno é um lugar para a personagem que possibilitou a manutenção eterna de um amor. Eterno como o “diamante”, a personagem de “Teorema” vive, quando de sua execução, um “dia amante”, pois di(e)*amante*(s) (“di” vira *de*, preposição: “diamante”, então, é *de amante*) trata-se o assassinato de Inês por ele praticado. Além disso, como já se viu, de amante (“Amo devagar os amigos”) é o sentimento pelos “amigos” que se voltam

"profundamente/ dentro do fogo" do inferno no aqui constante "Aos amigos" (2004, p. 127). Ainda tratarei do fogo mais adiante, numa perspectiva mais diretamente alquímica. Agora, que retorne Luiza Neto Jorge, em outro de seus poemas que figuram em *Edoi lelia doura*, "Os Frutos frios por fora" (In HELDER, 1985, p. 293):

> Não há respeito por ninguém;
> por exemplo o diamante
> não tem a utilidade de uma jóia:
> é só um diamante (para um asceta)
> um dia amante (para um suicida).
> Com uma jóia, sim, compra-se o mundo.

A personagem de "Teorema" que vive seu "dia amante" é, de algum modo, "um suicida", pois sabia de antemão que seria condenado à morte. No poema de Luiza Neto Jorge há uma finíssima ironia que alveja ditos fixados pela linguagem comum, como "Não há respeito por ninguém". A ironia não nega, contudo, que o poema se sirva destes dizeres para assumir uma postura crítica em relação ao que há de antipoético no mundo. De todo modo, o "diamante" de "Os Frutos frios por fora" "não tem a utilidade de uma jóia", pois é apenas "diamante", ou "dia amante". Mas "[c]om uma jóia, sim", com uma pedra preciosa, "compra-se o mundo": com o leitor *sáppheiros* pode-se obter o mundo, não o que se dá à mera troca de dinheiro por objetos, mas um outro, o poético, simbolizado na poética de Herberto Helder, não só mas também, por "inferno" – aliás, existe uma semelhança entre "diamante" e grafite, pois o elemento que os compõe é o mesmo, o carbono; no étimo de grafite está a própria escrita, ação co-realizada pelo leitor *sáppheiros*. É ao "inferno", enfim, que decerto irá a "mulher" que representa Babilônia no Apocalipse bíblico.

Mas a condenação à Babilônia foi superada, portanto foi superada uma ordem de Deus. A "superação da condição humana" que, segundo Maria Lúcia Dal Farra, a alquimia ambiciona, não deixa de ser um fito da poesia herbertiana, e mais uma vez a palavra de Nietzsche (1999, § 26) é solicitada: "Todo homem seleto procura instintivamente seu castelo e seu retiro, onde esteja *salvo* do grande número, da maioria, da multidão". No já citado texto

publicado, em 2001, em *A Phala*, Herberto Helder afirma (2001b, p. 10): “deve-se ir às montanhas sem companhia nenhuma, para ouvir mais as vozes, para iludir melhor as polícias, para lembrar menos às autarquias.”. As “montanhas” herbertianas lembram o “castelo” nietzscheano, e o “homem seleto” tem, apenas, a solidão, a “companhia nenhuma” para pôr-se em ação contra o “grande número”, “a maioria”, “a multidão”, o “todos” de “*(a poesia é feita contra todos)*” (1995, p. 161). O retiro, o esconderijo, é uma das condições que deve cumprir o “seleto” praticante alquímico, aspecto que se depreende da penumbra noturna de *O alquimista em busca da pedra filosofal descobre o fósforo*. Neste ponto, o alquimista encontra-se com o xamã, pois este também “é projetado para um nível vital que lhe revela os dados fundamentais da existência humana, quais sejam, solidão, precariedade, hostilidade do mundo circundante”, nas palavras já citadas de Mircea Eliade (2002, p. 41). Se a alquimia procura a “superação da condição humana”, ocorre-me o *Übermensch* que Nietzsche (2000, p. 211) fez vir à luz nas palavras de Zaratustra:

> O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem – uma corda sobre um abismo.
> Perigosa travessia, perigoso a-caminho, perigoso olhar-para-trás, perigoso arrepiar-se e parar.
> O que é grande no homem, é que ele é uma ponte e não um fim: o que pode ser amado no homem é que ele é um *passar* e um *sucumbir*.

Diferem, digo de uma vez, Zaratustra e a poesia de Herberto Helder: a personagem de Nietzsche (2000, p. 232) é “o sem-Deus”, enquanto a lírica em questão poderia ser qualificada de “contra-Deus”, hereticamente modificadora da religiosidade cristã. Mas há uma espécie de *Übermensch* herbertiano, evidenciado por algumas definições em primeira pessoa que figuram nesta poesia: “Sou eu, assimétrico, artesão, anterior”, em *Do mundo* (2004, p. 553); “Sou lírico, medonho”, em *Última ciência* (2004, p. 466); “Sou uma devastação inteligente”, em *Poemacto* (2004, p. 113); “Sou inocente, vago, fremente, potente, tumefacto”, em *Última ciência* (2004, p. 432), e outras tantas haveria, mas as supracitadas já revelam o caráter de superação do homem que comparece nas autodefinições do *poema contínuo*.

Assim, superar o homem é ser “anterior”, e beber em arcaicas fontes é um belo “olhar-para-trás”; superar o homem é também ser “lírico”, de novo um “olhar-para-trás” na direção de Orfeu e de seu canto; ser “uma devastação inteligente” é “*passar*” a condição humana, devastando o que nela reside de obediente e construindo uma “ponte” que permita uma nova humanidade sobre os escombros da que foi devastada; e ser “inocente” é ser ingênuo, “nascido livre”, como afirma Almada Negreiros (In HELDER, 1985, p. 138), além de apontar, também, para uma herança materna: “E a mulher escreve no pergaminho: minha é a inocência. E o filho recebe o legado”, como se lê em *Apresentação do rosto* (1968, p. 100): “inocente”, portanto, é aquele que nasce “livre”, pois recebe da mãe “as energias vitais que nela residem”, como afirmou Maria Lúcia Dal Farra; do mesmo modo, ser “livre” permite que se seja “vago”, sem definições estanques, e “tumefacto”, cheio, pleno.

Um dos mais impactantes versos de *Do mundo* (2004, p. 530) é “[l]eia-se esta paisagem da esquerda para a direita e vice-versa”; a poesia “contra-Deus” fala como o Filho de Deus ao ser imperativa. “[E]sta paisagem”, lida “da esquerda para a direita e vice-versa”, sugere movimentos imparáveis, uma “ponte” entre os mais diversos elementos que compõem a vasta “paisagem” herbertiana. Como já se viu e ainda se verá, a simbologia é uma das características mais importantes da alquimia e da prática poética em geral; cabe salientar que “ponte” é também “símbolo”; segundo Yvette Centeno (1987, p. 52), o “símbolo é ainda, como diz René Thom, matemático contemporâneo (...), ‘a coerência de duas identidades diferentes’. Funciona como ponte”. Assim sendo, o *Übermensch* herbertiano é fundado pela “ponte” que reside nos símbolos que a poesia funda, e eles podem promover a “coerência de duas identidades diferentes”, necessariamente ambígua e promotora da harmonia heraclitiana (apud BORNHEIM, 2001, p. 36) dos opostos sem que deixe de haver conflito, pois “da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia.”.

Mesmo que haja apenas a idéia de inferioridade no “animal” nietzscheano, este sentido pode ser superado para que se crie uma novidade: a poesia herbertiana está, de fato, “atada entre o animal e o além-do-homem”, pois *toma* a anima da animalidade e busca, através de uma boa-nova muito própria, superar, de modo afim ao alquímico, a “condição humana”. É possível um paralelo entre a busca alquímica da poesia herbertiana e o *Übermensch*, já que ambos não se conformam com as possibilidades finitas do homem, ser que se deixa limitar por Deus, e lutam por ir “além”. O “sem-Deus”, de fato, dá o braço à lírica “contra-Deus” na idéia de que a humanidade, assim como se apresenta, não é suficiente, pois há-de se ir “além”: “*ah, deixa-me passar*”, sintagma de “A Imagem expansiva” (1981, p. 402), expressa a necessidade da passagem, da “ponte” poética, e mesmo o título do poema revela a necessidade de expansão até mesmo da “[i]magem”, um dos recursos da poesia.

Se a “superação da condição humana” é simbolizada na prática alquímica pela “obtenção do ouro”, penso na mulher sobre a “fera” do Apocalipse bíblico. Em *Cobra*, a maçã proibida foi arrancada para ser levada à boca; por sua vez, a mulher apocalíptica bebeu aquilo que deveria pertencer exclusivamente ao Cristo, pois ela “estava embriagada com o sangue dos santos e com o sangue das testemunhas de Jesus” (Apocalipse 17: 6). Ela, sobretudo, se faz dourada na narrativa bíblica: “estava adornada de ouro, e de pedra preciosa, e de pérolas, e tinha na sua mão um copo de ouro” (Apocalipse 17: 4). A “mulher” apocalíptica brilha de tanto “ouro” e “pérolas”, e é, por isso, suntuosa e excessiva como a poética herbertiana. Considero bastante significativo que esta mulher, na Bíblia, represente Babilônia, lugar da origem da alquimia, portanto do fabrico do ouro (material que também adorna esta “mulher” e constrói seu “copo”) pelo homem. Próxima também está ela ao leitor herbertiano: se ele é “de safira”, ou seja, pedra preciosa, e se a “mulher” adorna-se justamente de “pedra preciosa”, ambos serão, em certa medida, “contra-Deus”.

5.2.1 O ouro na terra, no erro, no corpo, no símbolo

Babilônia permanece, e o poema pode "arrancar a maçã da árvore" proibida: "Sento-me a conversar com Deus: palavra, música, martelo/ uma equação: conversa de ida e volta.". Neste fragmento de *Os selos* (2004, p. 472), que ainda retornará, fica evidente que o poema, "tumefacto" como a serpente, ombreia-se com Deus. E é a serpente bíblica quem afirma, encorajando o homem justamente a ombrear-se com Deus: "forçosamente se abrirão os vossos olhos"; a mesma "Elegia múltipla" (2004, p. 66) que convoca Babilônia é o poema em que se abrem os olhos: "Abro os olhos debaixo das águas silenciosas". O útero será o lugar onde olhos poder-se-ão abrir, pois a energia vital da mãe, como afirmou Maria Lúcia Dal Farra, "se encontra" no filho de forma "alienada", à espera da operação que permita "o cordão" (vocábulo de *Última ciência*):

> E as mães são cada vez mais belas.
> Pensam os filhos que elas levitam.
> Flores violentas batem nas suas pálpebras.
> Elas respiram no alto e em baixo. São
> silenciosas.

Na parte "II" de "Fonte" (2004, p. 47-48), "as mães são cada vez mais belas" por um caminho de dupla mão: elas são "(...) as mais altas coisas/ que os filhos criam, porque se colocam/ na combustão dos filhos (...)". A criação que "os filhos" executam e que desaliena aquilo que neles mora advém da "mãe", da "natureza" e "das energias vitais que nela residem", nas palavras de Maria Lúcia. Há muito de corporeidade nesta mãe que também é natureza e terra, fornecedora de suas "energias vitais" ao filho. O ouro, resultado da descoberta da pedra filosofal, está no interior da materna e feminina terra (como dizem versos de *Húmus* (2004, p. 226), "Tocamo-nos todos como as árvores de uma floresta/ no interior da terra (...)"), mas também está no próprio corpo porque está no poema. Em *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 349), esta realidade é tornada evidente:

> O luxo do espaço é um talento da árvore,

a arte do mundo húmido.
Por dentro da terra
o ouro cresce
em cadeia. Vi
a massa arterial das casas
contorcendo-se

O ouro cresce na terra, e a terra, como já se sabe, é a própria mãe-mulher na cosmogonia herbertiana. A capacidade feminina de gerar completa-se com a masculinidade que fecunda. Na estrofe acima, o sujeito poético é capaz de realizar a fecundação através da visão: é como se o seu olhar ("Vi") pudesse, por si só, produzir o movimento em objetos imóveis como "casas". Mas casa é também corpo, e o movimento é o que determina a existência do poema que, por sua vez, também é corpóreo. Este corpo, como tentei mostrar quando da abordagem de "O poema", de *A colher na boca*, é resultado da abertura de "Prefácio" (2004, p. 9), do mesmo volume: "Falemos de casas", e as "casas" interessantes só podem advir da *fala*, que, de acordo com a masculinidade fecundante, é também "falo".

A poética de Herberto Helder aposta em diversas idéias plenas de materialidade, já que alguns de seus mais recorrentes *leitmotive* (sopro, ouro, mãe, criança, terra, canto, cabeça, etc.) dizem aos e/ou dos sentidos: o sopro se sente fisicamente, o ouro se toca, a mãe e a criança, muitas vezes erotizadas, hão-de interpenetrar-se, a terra se fecunda, o canto se escuta, a cabeça canta e vê e assim por diante. Acerca de *O corpo o luxo a obra*, Joaquim Manuel Magalhães (1981, p. 126) escreve: "[Este discurso] desenha-se como a expansão nebulosa de uma certeza central: o corpo é o enredo unificador e mortal do tecido universal. É o ouro da obra, o lugar onde cicatrizam as aparentes desuniões.". Transmutação é algo que a poesia vai realizar incessantemente através de sua linguagem (seu corpo), e o resultado das transmutações é a obra mesma, um poema que se transmuda, um *poema contínuo*. Cito outra vez um fragmento de *Do mundo* (2004, p. 551):

Quero um erro de gramática que refaça
na metade luminosa o poema do mundo,
e que Deus mantenha oculto na metade noturna
o erro do erro:
alta voltagem do ouro,

> bafo no rosto.

Este fragmento guarda várias das recorrentes questões herbertianas. Uma delas é sintetizada pelo "erro de gramática", a transgressão que permite a luz poemática de um dos lugares do mundo. Além disso, a outra metade, a não-luminosa, a noturna, é aquela que permite o paroxismo do equívoco, o lugar da revelação, do sopro vital que é "bafo no rosto". Se me interessa algum convite à psicanálise, que eu o faça pela leitura filosófica do já citado Luiz Alfredo Garcia-Roza (2001, p. 8):

> O inconsciente não é o que se oferece benevolamente à escuta do psicanalista, mas o que teima em se ocultar e que só se oferece distorcidamente, equivocamente, dissimulado nos sonhos, nos sintomas e nas lacunas do nosso discurso consciente. O psicanalista é aquele que sabe que o relato do paciente é um enigma a ser decifrado, e sabe também que através desse enigma uma verdade se insinua. No enigma, verdade e engano não são excludentes.

Se o poema de *Do mundo* pode ser lido com a ajuda da psicanálise, o "erro" de gramática é o engano que permite a detecção do que reside *no* (e não *atrás do*) enigma, palavra, como já se viu, bem herbertiana. De acordo com a magia natural renascentista, aquilo que "teima em se ocultar" guarda profunda semelhança com os signos que podem levar ao mesmo oculto. Assim, o poema é, a um só tempo, algo que revela e que exige revelação (ou desocultação): revela porque traz em si os signos, na verdade símbolos, que podem levar ao oculto, e exige revelação (ou desocultação) porque se dá, no caso de Herberto Helder, como "enigma". Do mesmo modo que Lindeza Diogo diagnostica ausência de qualquer discurso edificante na poesia herbertiana, e Maria Lúcia Dal Farra detecta nesta poética o aspecto da ilegibilidade, não há nela, do mesmo modo que não há no inconsciente, oferta benévola, pois o leitor é partícipe da própria tarefa de fundação desta poesia. E paro por aqui com uma psicanálise mais dura, pois confesso que esta vereda me é um bocado desconfortável; se discordo de Herberto no que tange a Freud, a meu ver um defensor pioneiro, apesar de tudo, de liberdades, a psicanálise, em seus discursos menos interessantes, não deixa de ser "a doutrina por excelência corruptora da sacralidade" (HELDER, 2001a, p. 194).

A “metade noturna” do “mundo” é aquela onde será “oculto” o “erro do erro”, uma prática afim à alquímica, pois a noite é o lugar de onde o poema parte – “Há sempre uma noite terrível para quem se despede/ do esquecimento (...)” (HELDER, 2004, p. 136). A poesia herbertiana mantém uma “alta voltagem” de obscuridade, e mantém-se incapturável por um discurso que vise o conhecimento do mundo por vias cujas ciências sejam intocadas por alguma outra coisa menos científica. Mais uma vez é eloqüente a escuridão da pintura de Joseph Wright: é na noite que o alquimista e seus iniciados escondem-se do mundo, que em outras ocasiões recebe um tipo de luz que diz mais de uma racionalidade insuficiente do que da iluminação do fogo herbertiano ou da eletricidade lírica. Acima de tudo, a luz que se mostra dentro da escuridão de Wright tem bastante afinidade com a que interessa à poesia de Herberto Helder: a de uma realização similar à alquímica, a da prática de se buscar, incansavelmente, a “alta voltagem do ouro”, pois, como diz Pedro Eiras (2005, p. 447), “o aspecto marginal da alquimia em relação à ciência ainda positivista da segunda metade do século XX torna-a uma linguagem alternativa à do *logos* ocidental”.

Portanto, a esta “linguagem alternativa” Herberto vai beber, sem que, no entanto, torne sua poesia um modo de *traduzir* a alquimia, a não ser que por tradução entenda-se *conduzir de uma parte a outra*. Ressalto, outra vez: todos os convites que a poética herbertiana faz a quaisquer tipos de discursos trabalham para a construção de uma obra que *não é* ilegível sem que se conheçam estes discursos. A obra, no fim das contas, é quem vai criar seu próprio imaginário, e ela bebe, reitero, de diversas fontes, e cria convivências surpreendentes. Em *Do mundo*, por exemplo, Herberto Helder refaz uma das mais originais das dicotomias, dia e noite, e carrega ambos os termos de uma insuspeitada e interdependente plenitude: o mais admirável zênite funde-se à noite, tal como é o desejo do eu lírico do poema de Malcolm Lowry, mudado para o português por Herberto Helder em *Oulof*: “(...) queria/ fundir-me, só, para sempre, na obscuridade, na noite” (1997c, p. 103).

Corpóreo como um “bafo no rosto” é quem sente as “rosas” em si mesmo, em *Os selos* (2004, p. 487):

> (...) E o sítio dentro
> vivo por si mesmo. Como
> de repente em mim sazonam as rosas, como se muda
> tudo em tudo: e
> vida e morte; o mundo ou a casa dos leões que rugem
> quando vêem diamantes, ou dormem
> com tanto peso.

“[O] sítio dentro/ vivo por si mesmo”: a casa interessante, a que pulsa, repleta de alma como “a casa dos leões que rugem/ quando vêem diamantes”, “quando vêem”, em si mesmos, o próprio estado de “amador”, di(e)amante. A transmutação, com efeito, dá-se também no corpo; segundo João Amadeu C. da Silva (2000, p. 133), “O ritmo das transmutações é tão intenso que as ‘coisas’, na poesia de Helder, não param de mudar, a tal ponto de se criar uma indiferenciação de todo o material poético”. Cito um fragmento de *Última ciência* (2004, p. 460):

> E a cobra enrola-se ao torso, mergulha
> na bolsa tenra. O sopro da víbora incha a pedra
> de ombro a ombro.
> E a pedra formada, a víbora fria, a estrela
> que funciona,
> transmudam-se umas nas outras.

Volta a seu dentro a “cobra” que, como se verá mais adiante, é ovovivípara. Mais adiante, também darei maior destaque à “pedra”. Agora, importa-me perceber a mútua transmutação ocorrida entre “pedra”, “víbora” e “estrela”, e o que Silva chama de “indiferenciação de todo o material poético”. Sim, a poética herbertiana pratica uma espécie peculiar de não-excludência. No entanto, dizer que “todo o material poético” sofre “indiferenciação” parece-me demasiado, pois todos os vocábulos que comparecem ao trecho de *Última ciência* acima citado possuem força própria, e perderiam tal força caso se indiferenciassem. “O ritmo das transmutações é tão intenso que as ‘coisas’, na poesia de Helder, não param de mudar”, e emprestam, umas às outras, suas peculiaridades: por isso a transmutação. Caso tivesse lugar uma “indiferenciação”, nenhuma peculiaridade sobreviveria,

e não me parece nada gratuita que a transmutação múltipla se dê entre sentidos fortíssimos de "pedra", "víbora" e "estrela", palavras que, na poesia herbertiana, se emaranham porque *cada uma* delas possui suficiente poder autônomo; não por acaso, *cada uma* delas figura, em algum momento, em *Do mundo de Herberto Helder*.

O "ouro" indicia, como afirma Maria Lúcia Dal Farra, a ultrapassagem da "condição humana". O próprio Herberto Helder fala, mais de uma vez, na alquimia, inclusive num texto vindo à luz em 2006, de título "O nome coroado" (2006, p. 160): "Muito se insistiu no valor metafórico da fabricação do ouro vivo ou alquímico. (...). E decerto se trata de uma cifra, uma metáfora, embora essa metáfora envolva uma literalidade, a noção de poder" – lembro-me de Gusmão (2002, p. 380) a propósito, referindo-se aos "procedimentos que visam uma literalização da metáfora" na poesia de Herberto Helder. Portanto, trata-se mesmo da ultrapassagem da "condição humana", da obtenção de um "poder" da ordem mesma do *Übermensch*. Toda a corporalidade do ouro poemático, logo, estará a serviço da espécie de *Übermensch* que a poesia herbertiana quer criar. "Por dentro da terra/ o ouro cresce": cito de novo "*(o corpo o luxo a obra)*", texto de *Photomaton & Vox* (1995, p. 152) que, originalmente, pertence, é óbvio, a *O corpo o luxo a obra*:

> Conforme à ciência arcana, o ouro natural é vivo, desenvolve-se na terra e gera o próprio ouro. As suas raízes subterrâneas estão animadas da mesma energia que as raízes de uma árvore. Este é o tema da árvore da vida. Quem dela se alimentar irradiará luz, a luz da vida, como o ouro verdadeiro.

De acordo com Alberto Magno (2000, p. 97), Michael Maier (ou Miguel Maier, "médico e conselheiro de Estado de Rodolfo II de Habsburgo", nas palavras de Hutin (1992, p. 44)), autor de *De circulo physico quadrato*, "expõe" que "através de milhões de revoluções em torno da terra, o Sol teceu o ouro dentro da terra": "o ouro natural é vivo, desenvolve-se na terra e gera o próprio ouro". No interior da terra é onde moram os mortos, como que retornados ao útero materno. A "estória afro-carnívora" relatada na introdução a *Edoi lelia doura* fala de "uma tribo que sepultava os seus mortos no côncavo de grandes árvores"; estas

árvores, baobab, “devoravam os cadáveres” e “deles iam urdindo a sua própria carne natural”. Se Maier sustenta que o sol “teceu o ouro dentro da terra”, para os baobab (nome da árvore assumido como nome da tribo) os mortos tecem a própria carne da terra, da árvore da morte “e da vida”. Acho interessantíssimo que o termo alquimia surja num relato que, aparentemente, não se refere a ouro: “Pelo nome tirado de si e posto na alquimia, a tribo investia-se nas transmutações gerais: a morte levava o nome, e o nome, activo e tangível, crescia na terra.”. Se há “alquimia”, se há “transmutações”, há, logo, ouro, e se quem cresce “na terra” é o nome, este é o efetivo ouro da alquimia poética: e “apanho aqui o símbolo” (HELDER, 1985, p. 7), apanha-se o ouro em forma de nome poético, simbólico.

Se “o ouro cresce” “[p]or dentro da terra”, poder-se-ia supor que o trabalho alquímico é desnecessário, pois a tarefa do alquimista de transmutar metais em ouro é feita pela própria natureza, que é também mãe. “Mulheres geniais pelo excesso da seda, mães/ do ouro/ vagaroso”, versos de *Última ciência* (2004, p. 451), de algum modo confirmam que o “ouro” é “vagaroso” e filho de “mães” telúricas, o que pode reforçar a suspeita da desnecessidade do labor do alquimista. De acordo com Eliade (1979, p. 61), “Os metais ‘crescem’ no ventre da terra. E, tal como ainda pensam os camponeses de Tonquim, se o bronze permanecesse enterrado durante o tempo necessário, transformar-se-ia em ouro”. Por outro lado, ainda segundo Eliade (1979, p. 61),

> [t]emos aí (...) o ponto de partida dessa grande descoberta de que o homem pode assumir a obra do Tempo (...). Temos também aí (...) o fundamento e a justificação da obra alquímica, o *opus alchymicum* que tem preocupado a imaginação filosófica durante aproximadamente dois mil anos: a idéia da transmutação do homem e do Cosmo por meio da Pedra filosofal. (...) a Pedra realizava o milagre de suprimir o intervalo temporal que separava a condição atual de um metal “imperfeito” (“cru”) da sua condição final (quando ele se teria convertido em ouro). A Pedra realizava a transmutação de maneira quase instantânea: substituía-se ao Tempo.

O alquimista, portanto, trabalha sobre o tempo, mas o tempo do autor é, como já se viu, “lento” – “(...) Leitor: eu sou lento” (HELDER, 2004, p. 128). Em *Última ciência*, um dos textos mais alquimiados de toda a poesia herbertiana, pode-se perceber o tempo lento

também no trabalho alquímico, mas comparece o adjetivo que define, para Eliade, a tarefa da Pedra: “instantânea” (2004, p. 443-444):

> Laranjas instantâneas, defronte – e as íris ficam amarelas.
> A visão da terra é uma obra cega. Mas as laranjas
> atrás das costas, as mais
> pesadas, as mais
> lentamente maduras, as laranjas que mais tempo demoram
> a unir o dia à noite, que têm uma força maior em cima
> das mesas, essas.
> Operatórias. São laranjas ininterruptas trabalhando em imagens
> as regiões ofuscantes da cabeça.
> Enriquecem o oficio sentado com um incêndio
> quarto a quarto da alma. Enriquecem, devastam.
> – Constelação ao vento avassalando a casa.

São “instantâneas” as “laranjas” do poema, capazes, portanto, da imediatez na obtenção do ouro. “Laranjas”, penso eu, herméticas, adjetivo que se refere ao pai mítico da alquimia, Hermes Trismegisto; segundo Hutin (1992, p. 24), “Os alquimistas (...) preferiam um patrono divino, *Hermes Trismegisto*”. Digo “herméticas” das “laranjas” porque elas *operam*, realizam a obra, a *opus*, já que são “[o]peratórias”, e fazem com que as “íris” fiquem “amarelas”; esta é cor da penúltima fase da alquimia, a *citrinitas* (das fases alquímicas tratarei mais adiante), e cor do próprio ouro que resultará do processo alquímico. O que *opera* em “Todos os dedos da mão”, de *A cabeça entre as mãos* (2004, p. 410), é a beleza (“(...) A Beleza é operatória”), o que me permite a suspeita de que as “laranjas” são portadoras de “beleza”, com todo o sentido de terror que beleza possui na poética de Herberto Helder. E Silvina Lopes (2003a, p. 70) vê na laranja herbertiana um traço acentuadamente áureo: “Não sei se por contaminação da laranja, o ouro é redondo, como tudo aquilo em que o começo e o limite são comuns, embora a laranja tenha um umbigo de abundância. (...) É por isso a imagem mais terrena do ouro. E mais doce”.

E a “obra”, claro, poética, literária, será “cega” como Homero, como Borges, como Camões, três irmãos aos quais se filia, como já se viu, a poética de Herberto Helder. Se há, portanto, aquilo que Eliade aponta, a substituição do “Tempo”, há, por outro lado, a lentidão, sendo “essas” “as laranjas que mais tempo demoram/ a unir o dia à noite”, imagem “mais

doce" e "terrena do ouro", e algo "doce" se deve provar com lentidão bastante para o pleno desfrute. Parece-me claro que, junto ao apego, ao respeito, à devoção à terra no sentido da espera pelo justo tempo das coisas, há a própria característica da poesia de ser um exercício lento, demorado, exigente de um tempo peculiar por parte do leitor, que terá, como o autor, "(...) [u]ma lenta vida elementar (HELDER, 2004, p. 129)". O "ofício" da poesia, além do mais, tanto para quem lê como para quem escreve, é "sentado", posição que revela ausência de pressa. Deste modo, "as laranjas", frutos telúricos, mas, aqui, também carregados da simbologia da natureza morta da pintura, o que confere artisticidade a sua vocação áurea ("laranjas ininterruptas trabalhando em imagens"), "[e]nriquecem, devastam" como um relâmpago poético, porque ígneo, "a casa" de que se fala, a casa que se constrói pela alquimiada arquitetura poética.

Ressurge, neste ponto, o sintagma que abre todas as edições da *Poesia toda*, sendo, portanto, o sintagma que fundamenta o *poema contínuo* (1973, p. 11; 1981, p. 13; 1990, p. 9; 1996, p. 9; 2004, p. 9): "Falemos de casas (...)". Casas, as faladas poeticamente, são as enriquecidas e devastadas pelas "laranjas" "as mais/ pesadas", "as mais/ lentamente maduras", ou seja, as "laranjas" que, mantendo seu peso, sua densidade, sua força poética, dão *maturação* e *peso* à construção poemática. Se há o respeito, a espera sentada pela maturação das coisas, "sentado" se cumpre o "ofício" do poema. O trabalho, pois, é sobre o tempo, e as laranjas podem, sim, obter instantaneidade: "Ou a minha tarefa sobre o tempo", da parte "III" de "Lugar" (2004, p. 142), é um belo modo de tratar das "Laranjas instantâneas".

Falei, há pouco, de símbolo, e recupero "*(a mão negra)*", de *Photomaton & Vox* (1995, p. 55): "O extremo poder dos símbolos reside em que eles (...) possuem a força expansiva suficiente para captar tão vasto espaço da realidade que a significação a extrair deles ganha a riqueza múltipla e multiplicadora da ambigüidade". A escrita poética é, por

excelência, simbólica, assim como o é a escrita que dá conta da alquimia. Eduardo Portella (1981, p. 73) reflete acerca do que, em literatura, se caracteriza pelo "indício":

> O indício se refere àquilo que não se mostra em si mesmo, que não é Signo. Indício de alguma coisa não diz portanto um mostrar-se em si mesmo mas um anunciar, um indicar alguma coisa, que não se mostra nem como ela é nem como ela não é, mediante outra que se mostra em si mesma. Indicar é um não mostrar-se. Mas este "não" não se identifica com o "não" do Signo, com a negação do parecer e da aparência. Pois o que não se mostra, também não pode nunca aparecer e por conseguinte parecer. Indícios são os signos, metáforas, alegorias, analogias, símbolos (...)

A literatura, portanto, inaugura um jogo de mostrar-se e esconder-se a partir do que Portella chama de "indício", característica, também, do símbolo, que indica um "vasto espaço da realidade" e capta, aí, a "ambigüidade". Mostrando-se enquanto se esconde, o indício literário permite a superação dos significados-padrão e a obtenção do símbolo, do nome, do ouro. No que tange à ambigüidade, considero importante perceber a ambivalência da própria natureza do símbolo: como salienta Yvette Centeno (1987, p. 45), "um outro conceito muito importante para o entendimento dos símbolos" é o "de ambivalência. O que diz ele? Que numa e na mesma coisa pode estar contido o seu oposto. (...) É a ambivalência que dá ao símbolo a sua complexidade, o seu mistério". Assim sendo, o ouro é, ao mesmo tempo, telúrico e manufaturado, natural e (para-)científico, aparente e oculto, corpóreo e simbólico. Se "a riqueza da ambigüidade" é "múltipla e multiplicadora", e se "numa e mesma coisa pode estar contido seu oposto", a ausência de qualquer outro sinal de pontuação no título de *O corpo o luxo a obra* revela que há mútua contaminação acentuada entre as três idéias: elas participam de um jogo que ora é de complementaridade, ora de sinonímia, sempre num universo cuja "força expansiva" é, claro, "multiplicadora". Os já citados versos finais do poema (2004, p. 358) deixam transparecer estas possibilidades:

> Assim:
> o nervo que entrelaça a carne toda,
> de estrela a estrela da obra.

O entrelaçamento da "carne toda" é o entrelaçamento que ocorre na obra, a permitir o luxo, o ouro, o símbolo e sua "ambivalência", sua "ambigüidade", mas não a "indiferenciação

de todo o material poético", dadas as peculiaridades que as coisas possuem. Aliás, não haveria ambivalência se houvesse "indiferenciação", pois "numa e na mesma coisa" não residiria uma fortíssima potência "múltipla" e "multiplicadora", mas uma barafunda – dezenas de páginas adiante, Fiama dirá de semelhante e necessária diferenciação no plano mesmo do significante, ao dizer que "tudo difere". Se a estrela da obra é também a própria estrela celeste, o que prova o desejo de *máxima abrangência* do poema que toca um dado cósmico, o valor é "múltiplo", e "numa e mesma coisa pode estar contido o seu oposto", ou, ao menos, seu diferente. "obra", aqui, diz do poema que se escreve e também do corpo que são a *Poesia toda Ou o poema contínuo* e os demais trabalhos herbertianos, mas a origem deste uso virá da alquimia; de acordo com Hutin (1992, p. 5),

> A alquimia prática, aplicação direta da Alquimia teórica, era a procura da *Pedra filosofal*. Revestia dois principais aspectos complementares: a *transmutação dos metais*, que era a *Grande Obra* no sentido estrito do termo e a *Medicina universal*. Eram estes os dois poderes essenciais da Pedra.

Se a "*transmutação dos metais*" é a "*Grande Obra*", gosto de ter a alquimia ao fundo quando leio "obra" na poesia de Herberto Helder. A "obra" que se relaciona com "corpo" e com "luxo" é "grande", e o luxuoso "corpo" poderá ser, ele mesmo, transmutado como fora um metal.

5.2.2 A Mãe alquímica

No dizer de Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 144), "a 'mãe', a natureza e as energias vitais que nela residem, está contida no 'filho' que ela originou, mas sua força de vida, isto é, o que produz, forma e sustém o filho, se encontra nele em forma individualizada, mista, coagulada e ensimesmada e, portanto, alienada". Se assim, penso num princípio alquímico fundamentado na figura da mãe ao ler a abertura de *Os selos, outros, últimos* (2004, p. 501):

> Se mexem as mãos memoriais as mães
> transmudam
> o mundo. Sabem ponto

> a ponto forte o quotidiano estelar das matérias: aço, louça
> – atrás do ramo
> dos ouros a fruta iluminada nos sítios
> onde lhe pegam. (...)

Afirma Hutin (1992, p. 51) que o princípio hermético, e portanto alquímico, do "feminino está encarnado mais particularmente na Lua: é a Mãe, a deusa sempre fecundada, mas sempre virgem". A transmutação praticada pelas "mães" do poema herbertiano vai além da mera produção do ouro, pois produz, ou re-produz (não no sentido capitalista que o verbo acabou por receber, mas na medida da refeitura) o próprio "mundo", usando, para isto, matérias deste mesmo mundo. O "quotidiano estelar das matérias" aproxima estas mães da Mãe hermética, pois estrela e lua são astros de semelhante natureza simbólica. A propósito, a lua, segundo Anna Maria Ribeiro (1986, p. 347), é o que "reflete" o sol e "a vida física", "o meio que permite ao espírito integrar-se na matéria", como eu já citei em "A macieira", ao tratar da presença astrológica em Herberto Helder. É, pois, "num ininterrupto circuito zodiacal", nas palavras do próprio Herberto (1995, p. 152), que se faz o "poema", e são as "mães" transmutadoras, alquímicas e astrológicas que podem *saber* "o quotidiano estelar das matérias".

Com o corpo, "(...) [e]las/ sabem como se enxameiam as coisas como vão de umas às outras (...)" (HELDER, 2004, p. 501) – versos que dão prosseguimento ao fragmento recém-citado –, porque "pegam" com as "mãos". De novo Pedro Eiras (2007, p. 137): "nada pré-existe ao tacto" em Herberto; de novo Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 105): esta "constelação poética" possui uma "feição caleidoscópica, onde cada signo é sempre ponto de referência para incansáveis substituições"; de novo Herberto (2006, p. 161): a "lateralidade do ocultismo: magia, astrologia, alquimia" são ciências, aqui no sentido de *saberes*, *engenhos*, que, absorvidas e modificadas corporalmente ("nada pré-existe ao tacto", nada) pelas "mãos" das "mães", permitem, efetivamente, "(...) o ensino dos elementos (...)", sintagma da mesmíssima estrofe de *Última ciência* (2004, p. 501).

Estas “mães” conhecem o “ponto forte”, que soam como “*punti luminosi poundianos*” (2001c, p. 5), que regressados estarão na “Nota” a *Herberto Helder Ou o poema contínuo* – não a nova *Poesia toda*, mas a *súmula* de 2001. Um dos pontos fortes, ou “*punti luminosi*”, encontrados pelas mães é a fruta que sugere mais um Éden; tanto na narrativa bíblica como aqui, a fruta, “iluminada”, é pega pela mulher. Se na Bíblia a mulher ainda não tem nome nem maternidade, imediatamente após o ato de desobediência poderá tê-los. “[I]luminada”, no poema, pode ser lido como “ilustrada”, “portadora de saber”, e a árvore onde se encontrava o fruto será mais uma árvore *de* conhecimento. Se Eva é uma mãe memorial para a cultura do Ocidente, são suas “mãos” que se “mexem” para tomar o fruto proibido por Deus, assim como o antologista sugere o uso das mãos na introdução a *Edoi lelia doura*, “[e] aqui apanho o símbolo”: também apanhado está o símbolo libertário que Eva legou à cultura e esta cristalizou ao contrário, criando um interdito.

O desafio ao Criador é insuflado pela serpente, que pode ser lida, no poema herbertiano, como a figura da *oroboro*[3], serpente que morde a própria cauda e diz, entre outros dizeres, do *contínuo* curso de vida e morte; repito com Silvina: “o ouro é redondo, como tudo aquilo em que o começo e o limite são comuns”, como, logo, a *oroboro*. Ao comer do fruto da árvore do conhecimento, Eva se iluminou e passou a ser dolorosamente mãe – o “talento”, o dom da maternidade passa a ser “doloroso” (HELDER, 2004, p. 127) como o ofício da escrita; Deus descreve uma das punições impostas à desobediente mulher: “Aumentarei grandemente a dor da tua gravidez; em dores de parto darás à luz filhos” (Gênesis 3: 16). Assim sendo, “as mães”, desde a memorial Eva, são aquelas que detêm o poder de desafio ao estabelecido, representado aqui pela figura onipotente e opressora do

[3] Em inglês existe a variante *ouroboros* e, em português, *uróboro*. Entretanto, o caráter palíndrômico de *oroboro* faz com que a própria grafia imite o símbolo, como afirma Paulo Urban em “A Simbologia da serpente”: “Particularmente, prefiro o termo oroboro, visto não ter sido nunca tão oportuno em nossa língua nomearmos um símbolo cuja singularidade é a de não ter começo nem fim, por meio de palavra tão especial, que pode ser lida de trás para a frente sem prejuízo sequer de sua pronúncia, transmitindo a idéia de algo que se expressa ciclicamente”(Disponível em http :// www. terra. com. br/ planetanaweb /341 /reconectando /civilizacoesetribos /a_simbologia_da_serpente_01.htm).

Deus judaico-cristão, e também o poder de tomar para si o conhecimento e, assim, transmudar o mundo.

Sublinho que Deus expulsa o casal humano do paraíso “a fim de que não estenda a sua mão e tome realmente também do fruto da árvore da vida, e coma, e viva por tempo indefinido” (Gênesis 3: 22). Logo, “[t]omo o poder das mãos dos animais”, verso de *Cobra* (2004, p. 325), pode ser lido como a chegada à árvore da vida, proibida por Deus mas permitida pela “ciência arcana”, ciência do último e do primeiro, tão misteriosa quanto balsâmica; “quem dela”, da “árvore da vida”, “se alimentar irradiará luz, a luz da vida”, e viverá “por tempo indefinido”. Logo, “mexem”, estendem rumo à árvore da vida, “as mãos memoriais as mães” e “transmudam/ o mundo”, transformam os interditos em possibilidades de existência irradiadora “de luz, a luz da vida”. Como o fogo, na poética herbertiana, é gerador de luz, o lugar para quem pratica o “doloroso e obscuro” (HELDER, 2004, p. 127) “talento” da poesia e da maternidade desobediente só pode ser o lugar composto por fogo, ou seja, “o inferno!” (HELDER, 2004, p. 471).

Estar “a fruta iluminada” “atrás do ramo dos ouros”, ou seja, mais oculta, mais profunda, sugere que a assunção do poder da maternidade e do conhecimento é mais profundo e oculto do que o “ouro” ou a mera transmutação das matérias. O que mais importa é conhecer, “das matérias”, o “quotidiano estelar”, e não apenas a prática de transformá-las em ouro, por mais nobre que seja o metal e a prática que o produz. Por mais que seja óbvio, assinalo o par mínimo que se encontra nos dois primeiros versos do poema, “mãos” e “mães”, para ressaltar uma vez mais o caráter ativo do conhecimento na poética de Herberto Helder: o exercício do saber jamais pode ficar restrito a uma teoria, pois só tem lugar na prática. Sendo as “mãos” os membros do corpo que mais podem realizar, são elas que podem permitir, evidentemente se em movimento (“[s]e mexem as mãos”), a transmutação de que “as mães”

são capazes, e a assonância que comparece sobretudo ao início da estrofe acentua o decisivo papel das “mãos” para a ação das “mães”.

Este exercício como que de magia (os mágicos, se não transmudam, agem, criando realidades para além do imediatamente possível, ao mexerem suas “mãos”) é condicionado pela necessidade da ação, pois as mães “transmudam” o mundo “se mexem as mãos”: é bastante eloqüente a presença da conjunção condicional. E estas “mães” são como as mulheres que “alagam a inteligência do poema com o sangue menstrual” (2004, p. 142), de *Lugar*, pois elas são dotadas da menstruação e podem ignorar, desprezar qualquer conhecimento que não se ligue ao poema: “Porque as mulheres não pensam: abrem/ rosas tenebrosas” (2004, p. 142).

Acerca da mãe alquímica, escreve Gilda Santos (1989, p. 116-117):

> A volta ao útero materno é às vezes apresentada sob a forma de incesto com a mãe: o “incesto filosofal”. São de Filateuto as seguintes palavras: “O fixo se torna volátil por algum tempo, de modo que herda uma qualidade mais nobre que serve mais tarde para fixar o próprio volátil”. O “Volátil” é a Mãe, a Mulher, a Água, a Lua. (...) O “Fixo” é o filho, o macho, o Fogo, o Sol (...).

São “as mães” que “transmudam/ o mundo” porque é delas o princípio, a volatilidade que permitirá a herança, pelo “fixo”, pelo “filho”, de “uma qualidade mais nobre”. O metal fala do próprio humano a se transmudar e, no caso duma poesia como a herbertiana, também do masculino que se mostra nesta heterossexual poesia. Algo bastante remissor ao princípio hermético do feminino aparece em um já citado poema de *Exemplos* (2004, p. 342):

> Esta é a mãe central com os dedos luzindo,
> sentada branca sob a cúpula da cabeça truculenta, enquanto
> as ressacas do sangue cantam nas cavernas;
> este é o pólipo vivo agarrado ao meu peito como um mamilo
> nas massas tecidas
> sobre o coração (...)

Da “mãe” parte-se para a prática poética, e o próprio sujeito do poema se faz feminino. Se a “mãe” é “sempre fecundada”, ela é, também, metonímia do ouro, pois brilha, seus dedos estão “luzindo”. A “Lua” comparece à brancura da mãe “sentada”, e o sangue, em “ressacas”, em movimentos que entontecem as veias do corpo, canta, participa da elaboração da

fecundidade do poema. O homem é capaz de fazer-se mulher, como já foi visto, e passa a participar de um hermético feminino, do mesmo modo que “o amador” “transforma-se” “na coisa amada” (HELDER, 2004, p. 13) em “Lugar último”, de *Lugar* (2004, p. 162):

> Conheci-me cantador em estado
> de amante. Tive
> o desviado ofício de canteiro.
> Fiz uma catedral. Morri
> acocorado. Eu era um amante
> com ofício de poeta cego. Um dia
> transformei-me na mulher que amava.

Em “estado/ de amante”, di(e)*amante* está o “cantador”, e mais uma vez debruça-se “o ofício” ao mesmo tempo “cantante” e “canteiro”. Assinalo que “Ofício cantante” (1973, p. 7) é, justamente, o título do volume I da *Poesia toda* de 1973; “canteiro”, aliás, não apenas porque canta, mas também porque, sensualmente, lembra “pedra” (que será muitíssimo em breve devidamente analisada aqui): “O canteiro cheira à pedra (...)” (2004, p. 457) é um verso inspirado, como explica a nota (2004, p. 428) que abre *Última ciência*, em um quadra popular, e muito se pode ler nestes “canteiro”s: locais de plantação, o que devolve a leitura a muito do que se afirmou em “A Macieira”, sobretudo à recorrente idéia da terra como mulher e mãe, já que o “estado” é de “amante”; “canteiro” é também aquele que esculpe a pedra, edificando-a no artesanato incompreendido por Deus no sempre pertinente início de *Os selos* (2004, p. 471): “Será que Deus não consegue compreender a linguagem dos artesãos ?/ Nem música nem cantaria” é permitida por Aquele que, quando opressor, é máximo opressor. O masculino efetivamente herda a feminilidade ao morrer na posição em que uma mulher pode dar à luz, “acocorado”; além disso, é “cego”, e não resisto a recordar um dos reencontros mais amorosos da literatura ocidental, o de Ulisses com Penélope, narrado pelo “cego” Homero – o tempo verbal usado no poema, o pretérito perfeito do indicativo, é o tempo, por excelência, das narrativas. E, se é na “mulher que amava” que se transforma o “cantador”, esta mulher poderá ter elementos maternos explicitados em *Última ciência* (2004, p. 439):

> Onde se escreve mãe e filho
> diante, a sombria habilidade de bombear o sangue de um vaso

> para outro vaso. Dulcíssimo
> leite, plasma
> agre, a jóia galvanizada
> mão a mão.

Sangue “de um vaso/ para outro vaso”; segundo Juliet Perkins (1991, p. 164), o sangue na poética de Herberto Helder resulta da conjunção entre o fogo, ativo, e a água, passiva. Mãe e filho, pelo “sangue” que intercambiam “mão a mão” – é a mão que realiza o ato poético “[o]nde se escreve mãe e filho” –, conjugam o masculino e o feminino. Este intercâmbio permite que o filho, poético, invente a mãe (“As mães são as mais altas coisas/ que os filhos criam” (HELDER, 2004, p. 48)); mas é ela, contudo, quem possuirá o princípio pelo qual se guiará o filho, dependente do “plasma/ agre” da “mãe” alquimiada para se transmudar e ser “jóia galvanizada”, eletricamente animada pelo “cordão que liga o corpo à criança do sonho”, como se lê em *Última ciência* (2004, p. 430). Se a mãe transforma-se no filho e vice-versa, dado o intercâmbio sangüíneo que praticam, a “mulher” amada em que o “eu” de “Lugar última” se transforma é, com efeito, maternal, erotizada através de uma prática similar ao incesto filosofal. É “mão a mão”, poeticamente, que “mãe e filho” trocam “sangue” e “jóia” em *Última ciência* (2004, p. 405), o que lhes possibilita ser, em “Mão: a mão”, também intercambiadores de “sangue”: “Árdua meada de sangue/ de mão a mão no escuro (...)”: o “escuro” do útero materno, negro como a *nigredo*, é o lugar onde se efetiva a mútua troca sangüínea, “mão a mão”, “mão” a *mãe*.

5.2.3 *Nigredo*, *albedo*

Transformei-me na mulher que amava”; ainda de acordo com Gilda Santos, “[a]ceitam os filósofos herméticos a necessidade de um processo de mortificação, um domínio da Fêmea sobre o Macho, da Lua sobre o Sol, do Volátil sobre o Fixo, um dissolver-se nas Águas, um desaparecer no seio da Mãe”; penso imediatamente no “pólipo vivo” de *Exemplos*. Segue

Gilda (1989, p. 117): “Tudo com o objetivo de desenvolver a potência do Filho”. Renasce o “Filho”, mulherizado, com sua “potência” desenvolvida. E ele se transforma na “mulher” amada porque, mais uma vez, compõe-se a androginia; segundo Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 253),

> A androginia está no cerne da formação de todas as cosmogonias. Os seres divinos não tinham necessidade de um parceiro para proceder à criação, pois que eles continham em si os dois dados, o masculino e o feminino. Helder perfaz, portanto, o roteiro inverso, da heterogamia à androginia

, e assim pode transformar-se em mulher sem, contudo, perder sua natureza de homem. Ressalto que a transformação é na “mulher que amava” e, dada a presença do amor, é o erotismo envolvente de macho e fêmea o permissor da androginia herbertiana, algo da ordem da *coincidentia oppositorum* que, segundo Eliade (1991, p. 127), é a “totalização dos fragmentos”. Este erotismo, na alquimia, situa-se na fase da dissolução, da morte, da *nigredo*; ainda de acordo com Eliade (1979, p. 124), “o Sol e a Lua, o Rei e a Rainha (...) unem-se no banho de mercúrio e morrem (é a *nigredo*); a sua ‘alma’ deixa-os para retornar mais tarde e dar vida ao *filius philosophorum*, o ser andrógino (= Rebis) que anuncia a iminente obtenção da Pedra Filosofal”. “Morri/ acocorado”, unido ao feminino, à mulher, como no “banho de mercúrio” da *nigredo* alquímica. O próprio poema, em *Última ciência* (2004, p. 442), sofre uma peculiar *nigredo*, pois é ele que se dará, metamorfoseado, ao mundo:

> (...) Embriaga-se à volta
> do buraco exasperado. O papel redemoinhando às lunações
> das unhas. Brilha, escurece. Depois é cor de sangue: o sorvo,
> e o sôfrego
> movimento externo.

Antes de ser “cor de sangue”, vermelho, cor da Pedra filosofal na fase final do processo alquímico, a *rubedo*, o “papel redemoinhado”, que deu voltas numa dissolução que lembra a de macho e fêmea na *nigredo*, “brilha” como futuro ouro e “escurece” como algo morto. “Depois é” rubi, “sangue”, vitalismo em plenitude, “movimento externo” rumo ao mundo; e “[q]uem leia, se ler, aprenda” (HELDER, 2004, p. 530), “sorvo” como num “sôfrego”, urgente e doloroso estado de dissolução. A *prima materia*, o *abyssus*, é aquilo que,

segundo Paracelso (apud SANTOS, 1989, p. 116), equivale, justamente, à mãe: "Aquele que quer entrar no Reino de Deus deve primeiramente entrar com seu corpo em sua mãe e ali morrer"; também Eliade (1979, p. 93) afirma que "A redução da matéria à sua condição primeira de absoluta indiferenciação corresponde, no plano da experiência interior, à regressão ao estado pré-natal". Assim sendo, na *nigredo*, a *prima materia*, o lugar da indiferenciação, é a mãe. Não me parece disparatado associar a *prima materia* à *physis*, tão fundamental para o pensamento pré-socrático que os filósofos que o praticam são também chamados de físicos. Tales de Mileto considera a água o princípio fundamental; segundo Aristóteles (apud REALE, 2002, p. 49),

> Tales (...) diz que o princípio é *água* (...) extraindo certamente essa afirmação da constatação de que o alimento de todas as coisas é úmido, que até o quente se gera do úmido e vive no úmido. Ora, aquilo de que todas as coisas se geram é, exatamente, o princípio de tudo. Ele tira, pois, esta convicção desse fato e do fato de que todas as sementes de todas as coisas têm uma natureza úmida, e a água é o princípio da natureza das coisas úmidas.

Em *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 349), "a arte", palavra que define tanto poesia como alquimia, é "do mundo húmido", mundo cuja *physis* é afim à suspeitada por Tales. "[A]té o quente" – o fogo que, para a alquimia, indica o macho que se deve dissolver na água, no feminino – "se gera do úmido e vive no úmido". As "sementes" que "têm uma natureza úmida" lembram a idéia de *spérmata* de Anaxágoras, e se esta idéia é fundida à de Tales (ou à leitura aristotélica do pensamento de Tales, já que o pensador de Mileto, como afirmou Reale (2002, p. 47), "nada escreveu"), suspeito de que mesmo o *spérmata*, a semente masculina que, possibilitada pelo falo, possibilita a geração de vida, é da ordem do úmido: "(...) O esperma torna-se espesso" em *Do mundo* (2004, p. 544) porque mergulhou na água, princípio fundador e, na perspectiva alquímica, feminino.

Não é casual, portanto, que "[u]ma das máximas dos alquimistas", segundo Eliade (1979, p. 119), "era: 'Não efetue qualquer operação antes que tudo tenha sido reduzido à Água'". Por conseguinte, a *physis*, o *abyssus*, a *prima materia* aquática é feminina e compõe a

nigredo, o que fica indiciado no encerramento de um dos poemas de *Última ciência* (2004, p. 434): "(...) E então a água fica de olhos fechados,/ negra negra/ negra". Mergulhar na água, na *prima materia*, é passar pela *nigredo*, e se a *abyssus*, para Paracelso, é a mãe "onde se deve entrar" com "o corpo", este lugar é, decerto, um abismo, palavra portuguesa para *abyssus*. Portanto, "Embriaga-se à volta" exatamente "do buraco exasperado", do princípio feminino. Claro está que "buraco" é também vagina e, por isso, a rosa que, como se verá, diz bastante de alquimia, reside "no meio". Em *Cobra* (2004, p. 320), "[r]osas expiram pelo intenso orifício no meio (...)"; no "buraco" onde se mergulha, "[r]osas" respiram e sugerem a morte daquele que mergulhou "em sua mãe", pela vagina, para "ali morrer". E, também em *Cobra* (2004, p. 305),

> (...) O inverno fazia
> um remoinho nas câmaras, seus buracos expulsavam a espuma
> para as ininterruptas paisagens
> cinematográficas.

Os "buracos" das "câmaras" "expulsavam a espuma", e "espuma" logo se verá que convida não apenas a água, mas também Vênus. Mesmo o cinema da poesia começa no feminino, no "úmido", já que "câmara" não deixa de ser uma espécie de buraco, pois, recipiente que é, gera filhos, imagens. Saio brevemente da leitura mais frontal do poema para um comentário que talvez seja importante. Num único parágrafo, lendo o mesmo fragmento, falo em Vênus e em cinema, e a mirada por que passeio neste ponto de *Do mundo de Herberto Helder* tem muito de alquímica. Quero apenas dizer, como já disse de outro modo em outras alturas, que uma poesia como a herbertiana é *legível*, não obstante sua ilegibilidade, por diversos pontos de vista – com pontos de vista digo, é claro, de lugares desde onde se veja. Não há, na poesia de *máxima abrangência* feita por Herberto Helder, a menor contradição entre as "referências culturais" – cito de novo um sintagma de Joaquim Manuel Magalhães (1981, p. 131)– ali presentes, mesmo porque o que se constrói é um *mundo* (que "não é sinónimo de realidade", cito Gastão (1999, p. 144) de novo), *para além* das tais

referências, e construtor dele próprio. É nesta vereda que estou de acordo com Pedro Eiras (2007, p. 137) quando ele diz que talvez “devamos abandonar (...) qualquer descrição desta poesia a partir da metáfora do conhecimento”.

Encerro minha breve digressão e volto aos “buracos” das “câmaras” de *Cobra* (2004, p. 354), pois câmara, além de tudo, é também quarto, interior, lugar potencialmente vaginal. Buraco e “écran”, idéia afim à de câmara, também comparecem a *O corpo o luxo a obra*:

> A memória maneja a sua luz, os dedos,
> a matéria.
> É mais forte assim
> queimada no écran onde brilha
> o buraco da carne

Manejada é “a matéria”, prima, *prima materia* “mais forte assim”, “queimada no écran onde brilha/ o buraco da carne”, carne que, “pelo intenso orifício no meio”, permite tanto o erotismo como o nascimento. Os “abismos dos quartos”, de *Cobra* (2004, p. 325), onde se “soltam as labaredas”, guardam outra idéia que, de acordo com a alquimia, será feminina; afirma Centeno (1987, p. 108), em fragmento já citado, que “*Ungrund*, Sem-fundo, é o nome que pode ser dado a Deus (...). O nome que mais lhe convém é o de ‘Sem-fundo’, abismo sem fundo e sem fundamento”. Deste modo, associa-se o “buraco” feminino, que guarda o *abyssus*, à própria idéia de Deus, e a mulher, logo, torna-se a mais forte realidade de geração e origem. Afirma Eliade (1979, p. 34) que, em “hebraico, a palavra ‘poço’ é igualmente empregada no sentido de ‘mulher’, ‘esposa’”, o que, mais uma vez, sugere a similitude entre estes signos que a poesia se encarrega de transformar em símbolos. Não espanta, pois, que se leia em *Do mundo* (2004, p. 516):

> a lua nasce da roupa fria, sai-me a cabeça
> das zonas da limalha,
> dos buracos fortes da água

Crianças nascem pela cabeça, primeiro órgão do corpo que sai de dentro da mãe. Este cuja “cabeça” sai “dos buracos fortes da água” é um renascido, pois os “buracos” – no plural, e gosto de lê-los como, ao mesmo tempo, vagina e *Ungrund* – dos quais surge são os “fortes”

(a exemplo do “forte” buraco recém-citado de *O corpo o luxo a obra*, “[é] mais forte assim”), os de uma mãe bastante afim à alquímica, aquela com quem se pratica o incesto filosofal. Portanto, “[o] rosto espera no seu abismo animal” (HELDER, 2004, p. 319), o olhar se encontra em construção no “abismo” pleno de anima que é a mãe. Em *Última ciência* (2004, p. 466) encontram-se os versos: “Seu buraco de água na minha boca/ E construindo falo”. Na boca do enunciador está a “colher”, a vagina que lhe permite, além da sugestão da prática do sexo oral – que, de algum modo, completa o arco das possibilidades, na poética herbertiana, da prática sexual, ao lado dos já vistos sexos vaginal e anal –, a própria construção de seu canto. O sujeito constrói seu falo, seu “esperma” que será “espesso” no mesmo livro, a partir da umidade de uma mãe-*physis*, uma mãe cujo divino é potencializado e que concede, logo, um canto possuidor de uma boa-nova especial, à revelia da outra. Em *Última ciência*, os versos seguintes aos últimos citados, não casualmente, são: “Sou lírico, medonho./ Consagro-a no banho baptismal de um poema.”: o batismo dá-se no poema, e o texto pode a consagração porque é oriundo do “buraco” feminil que é abismo aquoso, *abyssus* e *Ungrund*. Com o “buraco” de “água” materno na “boca”, o filho morre para o renascimento metamórfico, e pode ser construído um mundo de ouro em *Os selos* (2004, p. 494):

> (...) Pulmões aos nós, gangrenado na boca,
> a têmpera do canto
> macio. Tão caldeado o canto que nos transmuda em mundo
> áureo –

Na boca a gangrena: penso na *putrefactio* (nas palavras de Jung (1957, p. 250), “la muerte del producto de la unión” entre masculino e feminino) da *nigredo* a permitir “a têmpera do canto”. Se assim, o poema sofre aquilo a que são submetidos os metais na transmutação. O “canto”, logo, é “caldeado”, e não perco de vista que, além do sentido de dar “têmpera” a um metal, caldear remete a caldo, componente de liquidez daquilo que é sólido. Por este processo, o próprio “nós” (poeta e poetas, poema e poemas, poema e leitor, filho e mãe, etc.) se doura como um “mundo” específico, tornando-se “áureo”. O mundo da poesia,

mais uma vez fica claro que é outro, último, como *outros, últimos* são os selos que nomeiam um livro herbertiano.

Neste ponto, pode ser de grande valia uma das possibilidades de se exprimir último em inglês: *ultimate*, que também significa supremo, fundamental. O último que é o "mundo áureo" de *Os selos* é *ultimate*, do mesmo modo que os *últimos* selos de *Os selos, outros, últimos* poderiam receber os adjetivos que determinam a *Última* (claro, também *ultimate*) *ciência* (2004, p. 435) "unânime/ fundamental/ áurea.". O ouro na alquimia, ressalto, é mais simbólico que material; segundo Hutin (1992, p. 6), o "objetivo do alquimista não era procurar o ouro material: era a depuração da alma, as metamorfoses progressivas do espírito". Jacob Böhme (apud MAGNO, 2000, p. 77), autor hermético do século XVII que escreveu *Mysterium Magnum*, afirma que "A morte é o único meio mediante o qual o espírito pode mudar de forma". Assim, para que o espírito possa sofrer "metamorfoses progressivas", há que morrer, há que haver um efetivo "processo de mortificação". O final de uma das estrofes de *Cobra* (2004, p. 307) é agudamente revelador de mais um aspecto oriundo da morte na poética herbertiana:

> (...) A minha idade escapa-se de um lado
> para o outro, sob os dedos, como um nervo
> fulgurante.
> Vou morrer.
> O ouro está perto.

"O ouro está perto", pois está perto a "metamorfose", a "depuração da alma", ou seja, o próprio ouro simbólico. A "idade", sintoma simultâneo de vida, já que aponta para o que foi vivido, e morte, visto que manifesta a finitude, uma das inexorabilidades do humano, "escapa-se de um lado/ para o outro", da mera contagem numérica, para um "outro" "lado", o da *ultimate* "metamorfose", da morte que promove o nascimento de um homem novo – o que não significa, de modo algum, a existência de uma *finalidade* para as vivências metamórficas, pois elas são intermináveis; as metamorfoses herbertianas são, como diz Silvina Lopes (2003a, p. 56), "sem *telos*". Assim, "a arte que dá a vida/ mata", em *Última ciência* (2004, p.

432). Segundo Eliade (1979, p. 43), a “nobreza do ouro é (...) fruto de sua ‘maturidade’”, pois a “conversão natural dos metais em ouro está inscrita em seu próprio destino”. Logo, “minha idade” é a madura, a que pode ser “áurea” por se ter convertido pelo trabalho do tempo, trabalho que permitiu a obtenção da Pedra Filosofal, “cuja virtude primeira”, nas palavras do mesmo Eliade (1979, p. 128), “reside na sua capacidade de transformar os metais em ouro”. O “nervo” é “fulgurante”, brilha, pois a alma, a anima animal do poema, está num estado de ouro. Um fragmento já citado da parte “III” da “Elegia múltipla” (2004, p. 63) ganha mais uma possibilidade de leitura:

> – a morte é passar, como rompendo uma palavra,
> através da porta,
> para uma nova palavra. E vejo
> o mesmo ritmo geral. Como morte e ressurreição
> através das portas de outros corpos.

“[A] morte é passar” de um estado convencionalmente estabelecido, de uma humanidade comezinha que usa mal a “palavra”, “para uma nova palavra”, para a “Palavra” (HELDER, 2004, p. 85) do *Übermensch* poético, que é estabelecido no poema dourado. “Vou morrer”, será potencializado este filho, criança que encerrará, conseqüentemente, a “nova palavra”, criança capaz de ressuscitar, a partir de um “ritmo geral”, “outros corpos” em estado de dormência. Há um caráter propriamente alquímico na “porta” deste poema; segundo João Amadeu C. da Silva (2000, p. 54), a “porta representa a iniciação ao mistério; em termos alquímicos simboliza a chave do segredo, a passagem para a morte que propiciará a nova vida”. Fica sensível, portanto, a partir da “Elegia múltipla”, que a “idade” de *Cobra*, se aponta para vida e morte, aponta, em virtude de sua natureza sufixal, para a própria construção poética; variante de *-dade*, *-idade* permite que se construam substantivos, nomes, palavras em estado de designação (fiel – fidel*idade*, texto – textual*idade*). Por conseguinte, “[a] minha idade escapa-se de um lado/ para o outro, sob os dedos”, sob o lugar da escrita, pois ocorreu uma substantivação, uma transformação em nome dado o sufixo que permitiu a passagem “para uma nova palavra”: “o ouro”, o nome novo que “crescia na terra” (HELDER, 1985, p.

7) na estória dos baobab, “está perto”. Por tudo isso, e porque são as mulheres que permitem a potência dos nomes-filhos, é do canto delas que se gerará a eterna-idade na parte “III” (2004, p. 144) de *Lugar*:

> Essas mulheres tornam feliz e extensa
> a morte da terra.
> Elas cantam a eternidade.
> Cantam o sangue de uma terra exaltada.[4]

O nome é femininamente cantado, para sempre. “Elas cantam a eternidade”, “[e]las cantam” o nome eterno, substantivado (eterna – eterni*dade*) – ainda que volatilizado pela própria presença feminina, ainda que crescente no interior da terra como o ouro –, fixável e fixado em livros, ou no livro que é *Ou o poema contínuo* (não disse Silvina que não há “*telos*” nas metamorfoses herbertianas?). “a morte da terra” é “feliz” porque gera a “nova palavra” da “Elegia múltipla”, o “nome” da estória dos baobab. Além de tudo, uma “morte” “extensa” é, de certo modo, uma “morte” que se expande, e “expansiva” é a própria “Imagem” na poesia herbertiana.

Não me canso de dizer que o poema é quem viverá a alquimia. Em “*(o corpo o luxo a obra)*” (1995, p. 152) lê-se: “No âmbito das funções e valores simbólicos, o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra. O poema faz-se com o corpo, de baixo até cima, sagitariamente. Ou num ininterrupto circuito zodiacal”. Deste modo, quem vai ao mundo é o corpo do poema, “da direita para a esquerda e vice-versa/ e de baixo para cima” (HELDER, 2004, p. 530), “sagitariamente”, pois, como se verá mais detidamente ainda neste capítulo, “[é] em nós que se encurva o nervo do arco/ contra a flecha.” (2004, p. 332), e também se verá, no mesmo *Cobra* (2004, p. 329), que “eu estou soldado por cada laço da carne/ aos laços/ das constelações”. O “soldado”, o seteiro, liga-se ininterruptamente ao “circuito zodiacal”, “aos laços/ das constelações”, e constrói-se o “nervo” do “arco” “que

[4] Nas edições de 1973 e 1981 da *Poesia toda*, o último verso é distinto (1973, p. 164; 1981, p. 168): “Cantam o sangue de uma europa exaltada”: sai uma especificação, entra uma generalização, pois não é apenas “uma europa” que pode ser “exaltada”, tornada em estado de excitada exaltação, mas a “terra”, e o artigo que a define indefinindo, “uma”, sugere que toda “terra”, ou toda a “terra”, no sentido planetário, pode vir a ser esta “uma terra”.

entrelaça a carne toda,/ de estrela", de Sagitário, "a estrela da obra" (HELDER, 2004, p. 358), o poema, "o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada". O "nome", aquilo que cresce na terra na estória dos baobab, é a "Palavra" poética, que sofre em *Última ciência* (2004, p. 454) o que sofre o adepto alquímico:

> (...) A mão que o escreve agora.
> Até cada coisa mergulhar no seu baptismo.
> Ate que essa palavra se transmude em nome
> e pouse, pelo sopro, no centro

Da palavra à "Palavra" (HELDER, 2004, p. 85), ou da palavra ao "baptismo", ao "nome", o processo é similar ao da alquimia: a transmutação. O sopro, pneuma vital, agora pode advir do "nome" batizado, ou seja, molhado e em purificação. Recobro a importância, já comentada em "A magia", dos "objectos" para que se efetue a transformação; lê-se em *Última ciência* (2004, p. 452):

> Não toques nos objectos imediatos.
> A harmonia queima.
> Por mais leve que seja um bule ou uma chávena,
> são loucos todos os objectos.
> Uma jarra com um crisântemo transparente
> tem um tremor oculto.
> É terrível no escuro.
> Mesmo o seu nome, só a medo podes dizer.
> A boca fica em chaga.

Com a "boca" em "chaga" – em estado ígneo e, portanto, pronto para o canto poético – pode-se *incendiar* o "nome" de "objectos" mesmo "imediatos", "um bule ou uma chávena", "loucos" apesar de sua leveza cotidiana. Segundo Natália Correia (In HELDER, 1985, p. 196), em texto que consta de *Edoi lelia doura*,

> a transformação do homem não se opera sem uma radical alteração da relação entre o sujeito e o objecto. A metamorfose do homem implica a metamorfose dos objectos (...). Assim, a alquimia verbal (a poesia) não decorre de uma especulação fantasiosa, mas da vontade de decifrar as mensagens dissimuladas da unidade na linguagem cifrada do mundo envolvente. Nesta acepção, o objectivo da poesia é comparável à finalidade da Grande Obra: fazer penetrar o homem nos segredos do cosmos.

Alterada, pois, está a "relação entre o sujeito e o objecto", pois, com a "boca" "em chaga", "o sujeito" pratica a "alquimia verbal (a poesia)", decifrando mesmo num "bule", numa "chávena" ou numa "jarra" "as mensagens dissimuladas da unidade na linguagem

cifrada do mundo envolvente". Torna-se possível, portanto, transformar, metamorfosear a partir da transformação *nome*ada dos "objectos imediatos", e algo semelhante aos "segredos do cosmos" pode ser tangenciado. No entanto, devo expressar mais uma vez meu receio de expressões como "penetrar (...) nos segredos do cosmos" numa leitura da poesia de Herberto Helder. No caso, o que diz Natália Correia nada tem que ver com a obra herbertiana, nem o fato de seu texto figurar em *Edoi lelia doura*, o que revela apenas uma afinidade eletiva que parte de Herberto, não dos autores ali presentes. Mesmo esta afinidade não acusa que todos os textos da antologia devam se coadunar com a poesia herbertiana.

Quem faz, enfim, a aproximação entre o texto de Natália Correia e *Última ciência* sou eu, e, portanto, devo eu dizer que a poética de Herberto Helder, se é alquímica, extrapola, e muito, a alquimia. Além disso, é no poema que se criam "os segredos" que, mesmo bastante afinados aos "do cosmos", não residem fora do universo da própria criação poemática. Silvina Lopes (2003a, p. 46), em vereda não muito distante, afirma: "para [o poema] não há mudanças pré-determinadas, mas sim variações, a exigência contínua da criação, o devir ou metamorfose". No caminho *contínuo* do *poema*, a criação não poderia deixar de ser "contínua", pois o que está em causa é "o devir" e as conseqüentes produções de "metamorfose". Portanto, é na realidade do poema que se criam as "variações", "o devir", a "metamorfose", "os segredos"...

Após a *nigredo* e antes da *rubedo*, ocorre a *albedo*, etapa que, segundo Gilda Santos (1989, p. 117), é "a coagulação que se segue à putrefação inicial. O Branco é iluminação, portanto luz, primavera, florescimento, nascimento, ressurreição". Realiza-se a máxima alquímica *solve et coagula*. Se o poema vive processos afins aos alquímicos, ele sofrerá algo da ordem da coagulação, como num texto que já foi visto, em "A canção", sob a óptica da fotografia:

> o texto assim coagulado, alusivas braçadas
> de luz no ar fotografadas respirando,
> a escrita, pavorosa delicadeza a progredir,

> enxuta, imóvel gravidade,
> o território todo devastado pelos brancos
> tumultos do estio (...) [5]

"[O] texto assim coagulado" pode abrir arquipélagos brancos: *Os brancos arquipélagos* (2004, p. 261) é o livro cuja abertura me faz cogitar a *albedo*: já tendo mergulhado na água e nela dado "braçadas" nadadoras, o poema vê agora as "braçadas/ da luz no ar". Um dos poemas arábico-andaluzes mudados para português em *O bebedor nocturno*, de nome "O Nadador negro", foi escrito, originalmente, por Ben Jafacha (1996, p. 211): "Nadava um negro num lago, através de cujas límpidas águas se viam as pedras do fundo./ Tinha o lago a forma de uma íris azul de que o negro era a pupila". Dentro das "límpidas águas" vêem-se "as pedras do fundo": água é feminino, é útero e elemento de volatilização do fixo, do filho; ademais, é a partir das águas que, ao "fundo", ao final do processo alquímico, chega-se à pedra. "O Nadador negro", pois, pode ser o elemento que, negro a partir do mergulho na água primordial, a partir da *nigredo*, torna-se branco como o papel fotográfico, ou a tela virgem, para a escrita, pictórica, de Jafacha.

É evidente que a imagem construída no poema pode não passar pela alquimia, pois um homem negro num lago "azul" é imagem por si só forte o bastante para ensejar um texto, altamente imagético, como "O Nadador negro". No entanto, a partir da intervenção de Herberto Helder, passa o poema arábico-andaluz a fazer parte da *Poesia toda*[6], e sinto-me à vontade, portanto, para alquimizar um bocado o poema. Assim, havendo "pedras" ao "fundo" da natação, e as "braçadas da luz/ no ar" sendo, talvez, "alusivas" à *albedo*, as "braçadas do negro" no "lago", no olho d'água "azul", podem aludir a um processo tão coagulante como o que sofre "o texto assim coagulado". Sendo a *albedo* um estágio intermediário do processo alquímico, "O Nadador negro", após sua *nigredo*, "[n]adava", punha-se em movimento. Em *Última ciência* (2004, p. 461) também surge a natação:

---

[5] Outra especificação dá lugar a uma idéia mais generalizante: "o território todo", nas *Poesia toda* de 1973 (p. 191) e de 1981 (p. 495), é "devastado pela branca/ cólera de janeiro".
[6] Não de *Ou o poema contínuo*, já se sabe desde "A magia".

> E brilha o corpo inteiro na espuma esbracejada
> de um espelho. Nadador louco, vertical,
> sôfrego,
> só abre os olhos no abismo. (...)

"Nadador louco, vertical", um tanto negro como negra se pode chamar a arte alquímica, um tanto "negro" como o "[n]adador" de Jafacha. De uma semelhança com a *nigredo* a uma memória da *albedo*, "brilha o corpo inteiro na espuma esbracejada", na água feminina agitada pela masculina e sôfrega natação. Outra feminilidade é bem-vinda à "espuma" em que o poeta esbraceja; de acordo com Vernant (2001, p. 193), Afrodite, "deusa do amor, da sedução e da beleza", é "nascida da espuma do mar e do esperma de Urano emasculado". O "Nadador", logo, se faz de um modo semelhante ao que permitiu o nascimento da deusa, e destaco que a feminilidade, a partir da espuma uterina que faz com que brilhe "o corpo" do canto, é o que lhe pode dar "amor" e "beleza". Pratica-se o amor nesta *albedo* herberto-venusiana, mas o que irá renascer, ao contrário de Urano, não será castrado, afinal "[o] esperma torna-se espesso" em *Do mundo* (2004, p. 544). É justamente pela presença feminina, sintetizada na "espuma" que permitiu o nascimento da deusa, que o poema pode afirmar um masculino jamais "emasculado", e construir, conseqüentemente, seu falo: "E construindo falo", lê-se em *Última ciência* (2004, p. 466).

E o masculino "só abre os olhos no abismo", no buraco, dentro da mãe-*physis*, da mãe-*Ungrund*. "[E]ntre as natações" (HELDER, 2004, p. 461) põe-se em movimento o nadador rumo a uma espécie de *albedo*, e progride a "pavorosa delicadeza" que é a "escrita" em *Os brancos arquipélagos*; ruma-se a um estágio similar ao da *rubedo*, da obtenção da pedra. A "escrita" é "pavorosa", e tenho em mente o "grande esforço e dificuldade" que "continua da *nigredo* para a *albedo*; afirma-se que essa é a parte mais árdua do trabalho e depois tudo fica mais fácil", nas palavras de Marie-Louise Von Franz (1993, p. 194). Se pavoroso e árduo ainda é o estágio da *albedo*, o poema alquimiado vê-se "a progredir", já branco, já primaveril e pronto à ressurreição. A "escrita" já pode ser "enxuta", não porque não

se tenha banhado na Água que volatiliza o fixo, mas porque foi trabalhada a ponto de se apresentar irredutível, dona de uma "imóvel gravidade" que não nega a descoberta de Newton, ("maçãs caem", como está no "Texto 3" das *Antropofagias* (2004, p. 278)), mas afirma a consistência, a densidade do poema que vejo em *albedo*. E chegam, diz *Os brancos arquipélagos*, os "tumultos do estio", da estação da claridade que embranquece todas as coisas, desde o poema até "o território todo".

Claro que, se trato da claridade estival e da "primavera" da *albedo*, é necessário que eu retorne a "A Menstruação quando na cidade passava" (2004, p. 197). As "raparigas" que "riam no ar", no mesmo espaço onde se fotografa a luz em *Os brancos arquipélagos*, são, além de mães em potencial, sagradoras da primaveril possibilidade de gestação: "E a menstruação escorria em silêncio – / na noite, na neve –". É branca como a neve a página onde morará "o texto assim coagulado", "o texto" que se põe, gerador e grave, no papel, assim como o sangue das "raparigas" escorre "na neve". Além disso, "estou branca sobre uma arte/ fluxa e refluxa" (HELDER, 2004, p. 516); esta "arte" escorre como o fluxo menstrual e permite o poema, *branco* como no estado de "nascimento" que se dá na *albedo*. "arte" é uma expressão que, aqui, diz não apenas de poesia, mas também de alquimia; segundo Hutin (1992, p. 6), "a concepção mais grandiosa da Alquimia é a *Ars Magna* ("a magna Arte"), alguma vezes chamada *Arte Real*". A poesia encontra-se com a alquimia por ambas serem práticas *artísticas*, e aqui "arte" se pode entender no sentido platônico de domínio técnico, prático, sim, mas igualmente no sentido romântico (e já se viu que romântico é, não só mas também, Herberto Helder) de transformação do mundo, a partir da transformação dos metais em ouro, no caso da alquimia, e da transformação de palavras em "Palavra" (HELDER, 2004, p. 85), no caso da poesia. Em "A Menstruação quando na cidade passava" (2004, p. 197), a propósito, dá-se, pela fala poética, uma invenção, uma criação: "E alguém falava: crianças".

E são as mãos da criança que produzem o fogo e acendem a noite; assim se encerra *Cobra* (2004, p. 332):

> (...) Fica, fria,
> esta rede de jardins diante dos incêndios. E uma criança
> dá a volta à noite, acesa completamente
> pelas mãos.

Os incêndios dão "à noite" a luz, e o que faz a "criança", certamente filha de uma das "mães" cujas "mãos" são "memoriais", é justamente acender a "noite", dar-lhe "a volta", superá-la "pelas mãos", igneamente, de modo análogo a Prometeu. Os "jardins" de *Cobra* compõem uma "rede"; se tenho "Todas pálidas, as redes metidas na voz" em perspectiva, cogito que esta "criança" é quem será capaz do novo milagre da multiplicação dos peixes, pois Deus é algo a se superar, e a criança, no mesmo *Cobra* (2004, p. 328, 329), páginas antes da última citação, é declaradamente de ouro:

> E as luvas vermelhas do escafandrista explodem nas câmaras.
> – Um bicho em lágrimas, a casa atravessada pelas correntes
> da paisagem de água, a criança
> aurífera
> direita nos recantos dos quartos com um olho radial [7]

"[R]adial" o "olho" da "criança/ aurífera" pois elétrico, expansivo como a imagem na poesia, e morador dos "quartos" no que eles têm de mais vaginal, mais receptor do regresso à mãe. "explodem" "as luvas" – o que cobre a mão do "escafandrista" – que são de cor vermelha, cor idêntica a da pedra filosofal, e a animalidade chora, pois, além de comover-se, *move-se* (como a "loucura 'comovida'" promovida pelo "velho negro" do "Texto 7" das *Antropofagias* (2004, p. 285)) *com* o texto que se escreve, também movido pelo "enredo da comoção" (1997, p. 150), como se lê em "Vida e obra de um poeta". Neste conto de *Os passos em volta*, a "comoção" leva às mães, representadas pelas prostitutas de Pigalle. Assim sendo, e sendo uterino o ambiente no qual se mergulha em *Cobra*, desce o "escafandrista", o penetrador das águas, até sua mãe, e dali ele renasce como "a criança aurífera", "direita nos

[7] Na *Poesia toda* de 1981, lê-se "escafandristas", no plural, e a "água" não se relaciona à "paisagem", mas sim às "câmaras" (1981, p. 565): "E as luvas vermelhas dos escafandristas explodem/ nas câmaras de água./ – Um bicho em lágrimas a casa atravessada pelas correntes/ da paisagem (...)". Também plurais são as "crianças" (1981, p. 565): "crianças/ auríferas/ direitas nos recantos".

recantos", e "direita" porque no melhor lugar para estar, um "recanto", um prazeroso ventre e um canto feito novo, *re-*.

Cito, neste momento, mais um verbete do *Dicionário eletrônico Houaiss*: escafandro é uma "vestimenta impermeável, hermeticamente fechada, usada geralmente por mergulhadores profissionais para demorados e variados trabalhos debaixo d'água" (CD-ROM). Há hermetismo no escafandro; logo, a figura de Hermes se encontra no mergulho do profissional que, dado o étimo do vocábulo, professa, declara, fala "construindo" e realiza um demorado trabalho "debaixo d'água", no ventre de onde sai "criança aurífera/ direita nos recantos". Se há "recantos" em *Cobra*, livro concluído, de acordo com *Ou o poema contínuo*, em 1976, posso pensar nos "recantos" de Luiza Neto Jorge, de 1969[8], dois dos quais trazidos por Herberto Helder para seu *Edoi Lelia Doura*, um dos quais o "Recanto 9" (In HELDER, 1985, p. 294):

> Tanto os poros facilitam
> a queda no alçapão
> que um poeta se identifica com um seio
> para desvendar o leite.

O "Canto IX", e disto se tratará adiante, tem prazeres; também o "Recanto 9", e o prazer dialoga com a ressurreição do toureiro que rola no linho em um "alçapão" no conto "Aquele que dá a vida" – se os *Dezanove recantos* são de 1969, a primeira edição de *Os passos em volta*, onde figura "Aquele que dá a vida", é de 1963: mistura-se o toureiro à tecedura poética, mistura-se o "poeta" ao "seio", com ele "se identifica", a ele iguala-se: "este é o pólipo vivo agarrado ao meu peito como um mamilo" (HELDER, 2004, p. 342). O poeta, ou melhor, o poema infantilizado e mulherizado pode "desvendar um leite", descer, cair até o "alçapão" e ali ressuscitar, voltar à vida de modo novo, recantado, na forma da "criança/ aurífera" que expande seu olho elétrico e será o *Übermensch* que ressalta da poética

[8] Mesmo que não houvesse a hipótese de *Cobra* recuperar os *Dezanove recantos*, o diálogo seria interessante, pois são muito mais interessantes os encontros que a cronologia, que pode sugerir a perigosa idéia de influência.

herbertiana. De fato, o poema quer criar um infantil homem novo, como se lê em “As musas cegas” (2004, p. 82-83):

> (...) Porque a obra era então –
> mais que o mundo e as fontes e os leitos
> dos poderes –
> eu, um homem disposto sobre si
> como a luz se dispõe sobre a luz
> e as palavras são em si mesmas dispostas
> no renovo das palavras.

A “obra” era “eu”, “um homem disposto sobre si”, poder-se-ia dizer “debruçado” como é o “ofício” de *Última ciência* (2004, p. 453), ou “desviado” como se viu em “Lugar último” (2004, p. 162). É “mais que o mundo” a “obra cantante”, o “ofício”, “debruçado” sobre si mesmo, do livro. Livro, a propósito, guarda a idéia de perfeição, como nos versos que encerram a parte “V” da “Elegia múltipla” (2004, p. 68): “Por detrás da noite de pendidas/ rosas, a carne é triste e perfeita/ como um livro”. E é este “livro” perfeito que trará o homem “debruçado” “como”, e sobre, seu “ofício”; afirma Hutin (1992, p. 83):

> Para a Alquimia superior, o adepto torna-se um verdadeiro super-homem, um ser divino. A Grande Obra é a união em Deus pelo êxtase: mas é também a libertação física, a libertação das forças cegas do destino, a transmutação do ser de ilusório em real e o acesso à imortalidade..

Super-homem é uma das maneiras possíveis de se traduzir *Übermensch* ao português. Este sentido, um tanto contaminado pela idéia de domínio violento, apresenta, por outro lado, o signo de superação dos limites do homem. O “homem” de “As musas cegas”, com efeito, superou uma empobrecida condição humana, pois está debruçado sobre seu próprio labor poético, seu “ofício cantante”, construindo um “livro”, e construído *por* um “livro”, perfeito como “perfeita é a carne”, não apenas a da “Elegia múltipla”, mas também a entrelaçada pelo “nervo” de *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 358). “[L]ivro”, “carne”, “corpo”, “obra”: “a união em Deus pelo êxtase” referida por Hutin, se a pratica a poesia de Herberto Helder, supera também o Deus ocidental, menos extático do que demanda uma poesia carnal, corpórea e erótica.

O “homem” de “As musas cegas”, pelo poema disposto “sobre si”, sobre seu labor, dali ressurge, como numa *albedo* poética, novo. Assim sendo, estando “sobre si”, está *super* “si”; se este “si” é um “homem”, está *super* ele, *super*-homem. “e as palavras são em si mesmas dispostas/ no renovo das palavras”: as palavras estão no início, são galhos verdes como “o tronco” reverdecido de *Última ciência* (2004, p. 462) (“o tronco reverdeceu (...)), mas também são “palavras” re-novadas, “em si mesmas dispostas”, inventoras, elas “mesmas”, do *super*-homem. Se não esqueço de que, na poética herbertiana, há uma constante mirada àquilo que se situa no princípio, na origem, faz-se, de novo, uma espécie de anamnese, o que se encontra com outra afirmação de Hutin (1992, p. 4): “o alquimista não tem que descobrir algo de novo, mas sim *reencontrar* um segredo”, ainda que, no caso da poesia, a tarefa seja, estando ela atenta ao que entende por “segredo”, da ordem de uma tensão de altíssimo interesse: o novo *e* o velho, o reencontro *e* a fundação.

Ainda quanto à idéia de superação do homem, lê-se em Hutin que o “ser” transmuda-se de “ilusório” em “real”. Afirma João Amadeu C. da Silva ”(2000, p. 134) que as “mudanças (...) desenvolvem-se no próprio corpo do poeta e então a transmutação alquímica como que assume uma variante mais significativa, pois as alterações não se cingem só à matéria inanimada, mas atingem também o ser humano. Não sei se percebo o que Silva diz com “matéria inanimada”. Seria o poema? Mas se o poema tem *anima*, ele não poderá ser visto como “matéria inanimada”, a não ser por uma mui apoética gramática. Seriam as coisas trazidas para o poema? Mas se o poema anima aquilo que absorve, somente a mesma gramática sem poesia poderia desanimar o que o poema convoca e transforma. Quando Silva, além disso, fala que as “mudanças (...) desenvolvem-se no próprio corpo do poeta”, sendo “o poema” “o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra”, como escreve Herberto Helder, só posso supor que “poeta” diga do sujeito escrito pelo poema, nada mais. São as “palavras” do poema, reafirmo, as inventoras, elas “mesmas”, dum lírico *super*-

homem, e é apenas neste sentido que posso subscrever o que Silva exprime como “o ser humano” atingido pela “transmutação alquímica” .

5.3 HERMÉTICA A PEDRA, FILOSOFAL A PEDRA, PEDRA A PEDRA

A “luz se dispõe sobre a luz” e “as palavras são em si mesmas dispostas” (HELDER, 2004, p. 83). O remoto e mítico pai da alquimia, Hermes Trismegisto (apud HUTIN, 1992, p. 36), assim escreve na *Tábua de Esmeraldina*: “É verdade, sem mentira, certo e muito verdadeiro. O que está em baixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está em baixo, para cumprimento dos milagres de uma só coisa”. “para cumprimento dos milagres de uma só coisa” “a luz se dispõe sobre a luz” e “as palavras são em si mesmas dispostas”. O “homem” está “disposto” sobre “si”, espalha-se, inclina-se, dispõe-se sobre o “si mesmo” que gosto de ler como o livro, lugar que recolhe “as palavras” “dispostas” “em si mesmas”. É evidente que a lírica de Herberto não reproduz, nem quer reproduzir, o discurso de Hermes. Não obstante, se a “luz se dispõe sobre a luz”, “o que está em cima” não deixa de poder ser perspectivado ao “que está em baixo, para cumprimento” das tarefas da poesia. Antes de prosseguir, considero importante localizar de maneira mais precisa o pai mítico da alquimia. Segundo Hutin (1992, p. 24),

> Os alquimistas (...) preferiam um patrono divino, *Hermes Trismegisto*, “o três vezes grande”, que passava por ser o inventor das ciências e das artes. (Foi a este patrono Hermes que a alquimia deveu o seu nome de *arte hermética*.) O deus egípcio Tote, que os gregos assimilaram ao seu Hermes, era escriba dos deuses e divindade da sabedoria. Tote-Hermes era o conservador e o transmissor da tradição, “a própria representação do antigo sacerdócio egípcio, ou antes, do princípio de inspiração supra-humano de onde aquele tirava a sua autoridade e em nome do qual formulava e comunicava o conhecimento iniciático” (R. Guénon). É preciso notar também que os alquimistas consideravam por vezes Hermes como uma personagem humana, um rei antigo, inventor das ciências e do alfabeto, o primeiro sábio.

Hermes Trismegisto, sendo tão diversas suas possíveis origens, é, ao mesmo tempo, “escriba” e “deus egípcio”, “inventor das ciências e das artes” e deus grego, “rei antigo”, “primeiro sábio”, etc. Portanto, emana de Hermes uma idéia de *máxima abrangência*, e a

Última ciência praticada por Herberto Helder, de fato, tem algo de hermética. Acabam por não ser tão estranhos a Herberto dois significados comuns de hermético: difícil e obscuro. Se António Ladeira (2002, p. 560) escreveu: "Afirmo hoje o que era blasfémia dizer há não muito tempo: Herberto Helder é dos mais legíveis poetas portugueses" é porque se convencionou considerar Herberto um poeta pouco legível, difícil, hermético no sentido usual. O próprio poeta (1995, p. 26) revela-se, neste sentido, hermético ao dizer da impossibilidade de clareza em sua obra: "Sim, senhores: as pessoas pedem para eu ser mais claro. Como?".

Hermético, pois, o texto herbertiano, e um bocado obscuro; algumas ocorrências deste adjetivo podem ser exemplares: "obscuro" é o "talento" dos "amigos" de "Aos amigos" (2004, p. 127); "obscuro" é o "mel" em *O corpo o luxo a obra* (2004, p. 356); "obscuro" é o "poeta" no conto "Poeta obscuro" (1997a, p. 167). Há, logo, de ser obscura a poesia, pois há de ser distante dos claros padrões comuns, tanto os lingüísticos quanto os culturais. Ademais, obscura é a própria ciência de Hermes, praticada apenas por adeptos, ou seja, pelos que dominam os requisitos necessários para a compreensão daquilo que, para a grande maioria das pessoas, é um segredo. Enfim, obscura é noite da prática alquímica, como se pode ver no quadro de Wright, e obscuro é o lugar do poeta, nas "montanhas", "sem companhia nenhuma" (2001b, p. 10).

Hermes comparece, com seu adjetivo no feminino, a *Cobra* (2004, p. 316):

> E estas eram as visões, os meus símbolos
> perigosos: a demência, a nudez, o dom,
> o hipnotismo, o terror, o transe, a graça terrestre
> e hermética.
> Sob o choque do ouro estagnado no tórax
> com a camélia radial explodindo,
> a brancura ameaçava cada morte.

"perigosos" os símbolos porque, como os mortos, "culminam como jacintos" em "Os mortos perigosos: fim", de *Cinco canções lacunares* (2004, p. 257). "[A]s visões" "culminam" como um símbolo da "tristeza" (CD-ROM), o jacinto segundo o *Dicionário*

eletrônico Houaiss. A tristeza, já se viu que aponta para a "identificação" da "individualidade" do artista com "a do coração do mundo", de acordo com Nietzsche (s/d, p. 38). Por essas e outras, diz o sujeito para a segunda pessoa na parte "V" de "Fonte", certamente a própria poesia (2004, p. 54): "Nasces da melancolia, e arrebatas-te.". E nascem da "melancolia", da tristeza: "a demência", componente de origem da prática poética ("Poema não saindo do poder da loucura" (2004, p. 112)); "a nudez", dado não-cultural do homem que o aproxima do animal; "o dom", o "talento doloroso e obscuro" (2004, p. 127); "o hipnotismo", aquilo que fará bailar a serpente; "o terror" cujo "sentido" é a "beleza" (2004, p. 471); "o transe", a condição para a iniciação do xamã; e "a graça terrestre/ e hermética", o que o "bailarino" de Ana Hatherly "reinventa" (1998, p. 21) e que, aqui, recebe o hermetismo como modificador decisivo. "cada morte", portanto, será branca porque futura, como o papel antes da poesia que virá como ressurreição, e o "ouro", resultado dos ensinamentos de Hermes, morará "no tórax" porque será um respiradouro, será o próprio pneuma do poema. O adjetivo de Hermes aparece, também, na definição de leitor e poeta que é "Para o leitor ler de/vagar" (2004, p. 129-130):

> Mas que espera. Doce. Contra o hermético
> movimento do mundo.
> E que o mundo movimenta contra.
> As ondas de Deus auxiliado
> auxiliar. E que Deus movimenta contra. Suas ondas
> muito lentas, amargas ondas muito.
> Antigas, ignoradas, corridas. Sobre
> a primitiva face do poema. Leitor
> que saberá o que sabe dentro. Do que sabe
> de mais selado. (...)

Do mundo é o movimento herbertiano feito por poemas. Surge, neste sintagma que comparece a um poema cujo livro, *Lugar*, tem textos escritos em 1961 e 1962, o nome do último livro, escrito entre 1991 e 1994, de *Ou o poema contínuo*. É como se aproximadamente trinta anos separassem o anúncio de *Do mundo* e sua publicação. Cito, outra vez, um fragmento deste último livro – sucedido, na bibliografia herbertiana, apenas pelo inédito de *Herberto Helder Ou o poema contínuo*, de 2001, ausente do livro grande de 2004 –, que diz,

justamente, de “movimento do mundo”: “Das artes do mundo escolho a de ver cometas/ despenharem-se” (2004, p. 524); escolher “cometas/ despenharem-se” é escolher o “movimento do mundo”, “hermético” em “Para o leitor ler de/vagar”. E o “leitor” en“contra” o “movimento” e nele também despenha-se, pondo-se “contra” o poema – do mesmo modo que é possível pôr-se “contra” um outro corpo – que é tão “hermético” como o próprio movimento.

Assim, o leitor encosta-se ao poema, toca-o e participa do “hermético/ movimento”. Este “movimento” indicará que o “que está em baixo é como o que está em cima”, e o “milagre” de uma só coisa dá-se, nestes poemas em perspectiva, porque os leitores, adeptos das “artes do mundo”, vêem-se no mesmo processo de transmutação. Se “o mundo movimenta contra” é porque o fluxo encontra o refluxo; é mais uma vez em *Do mundo* (2004, p. 516) que se lê: “(...) estou branca sobre uma arte/ fluxa e refluxa”. Se a arte *Do mundo* flui e reflui, o leitor será movido pelo poema, ao mesmo tempo, em duas direções: se o caminho é “contra” o “hermético movimento do mundo”, por um lado, “o mundo movimenta contra”, por outro. Deste choque (e mais uma vez cabe a afirmação de Heráclito (apud BORNHEIM, 2001, p. 36), “da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia”) advém a brancura da própria obra que é “branca sobre uma arte” (“do mundo” que é *ultimate*) “fluxa e refluxa”. Se “branca” e em “movimento”, ocorre-me um elevado estágio alquímico; afirma Alberto Magno (2000, p. 14):

> Pode-se dar finalmente que as múltiplas cores (*omnes colores*) – a *cauda pavonis* (cauda do pavão) – conduzam à cor branca e una, que contém todas as cores. Neste ponto, a primeira meta importante do processo é alcançada (...). É o estado lunar ou de prata, que ainda deve alçar-se ao estado solar.

“[E]stou branca”, portanto, pode indicar um “movimento” rumo ao “estado solar”, estando-se no “lunar”, também conhecido por “de prata”, pois, segundo Hutin (1992, p. 67), pelo “*Pequeno Magistério* (...) procurava-se obter a Pedra branca, capaz de transformar os metais imperfeitos em prata”. A prata, cuja obtenção caracteriza a fase alquímica da *albedo*, é

um dos metais nobres, ao lado do ouro e da platina. Ademais, a “cor branca” é a que “contém todas as cores”, e não será absurdo conjeturar outra união entre os partícipes da poesia: mais uma vez o leitor une-se à obra, pois ambos serão brancos, em movimento, ambos rumam para um tipo de “estado solar”.

E Deus, “auxiliado/ auxiliar”, é, a um tempo, origem e cultura, fornecedor e coadjuvante, provedor de “ondas” fluxas e refluxas como fluxa e refluxa é a própria maré. A “face do poema” é “primitiva”, logo arcaica, e o leitor “saberá o que sabe dentro”, no interior da “pedra pedríssima” (2004, p. 128) (autodefinição do “Autor” na segunda estrofe do poema). O que há “de mais selado” pode-se ler como o que há de mais hermético, mais perfeitamente fechado. “Fechado”, define-se de novo o eu, “como uma. Pedra sem orelhas. Pedra una/ reduzida a. Pedra.” (2004, p. 128). Se “Fechado”, se difícil, se hermético no sentido corrente, a leitura será proibitiva para quem não seja capaz de meter-se dentro dela ou de “saber o que sabe dentro”.

Afirma Alberto Magno (2000, p. 68) que a “palavra árabe que designa *pedra* está associada à que significa *escondido, proibido*”; difícil como a leitura, petreamente *proibida* para não-adeptos, é a pedra filosofal, “sem orelhas”, sem nenhuma anfractuosidade, plena como a cor branca. E há mais cor na pedra de “Para o leitor ler de/vagar” (2004, p. 128): “Pedra sem válvulas. Com a cor reduzida/ a. Um dia de louvor”; afirma Hutin (1992, p. 75) que a “pedra filosofal devia apresentar-se na forma de um pó vermelho brilhante (da cor do rubi), bastante pesado, resplandecente”, o que permite a nomeação da fase alquímica na qual se obtém a pedra de *rubedo*. O étimo é, no caso do nome da fase alquímica e do nome da pedra preciosa, comum. De modo análogo, “rubi” é também o metal precioso que os papas usam nos dedos, o que remete, portanto, a “louvor”, e a pedra é de cor louvável, pois “cura o corpo humano de todas as fraquezas e dá-lhe saúde”.

Reconvoco Jorge Luis Borges, desta vez com seu conto “Los Teólogos” (1996, p. 553):

> En los Libros Herméticos está escrito que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba, y que lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo; en el *Zohar*, que el mundo inferior es reflejo del superior. Los histriones fundaron su doctrina sobre una perversión de esa idea. Invocaron a Mateo 6, 12 (“perdónanos nuestras deudas, como nosotros perdonamos a nuestros deudores”) y 11, 12 (“el reino de los cielos padece fuerza”) para demostrar que la tierra influye en el cielo, y a 1 Corintios 13, 12 (“vemos ahora por espejo, en oscuridad”) para demostrar que todo lo que vemos es falso. Quizá contaminados por los monótonos, imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en cielo. También imaginaron que nuestros actos proyectan un reflejo invertido (...)

“Los Teólogos”, a exemplo da poesia herbertiana, promove uma fusão um tanto herética entre religiosidades, mesclando o hermetismo à Bíblia e ao *Zohar*, livro fundamental da cabala judaica. Ao igualar o de “cima” ao de “baixo”, a *Tábua de Esmeraldina* sagra o que está “em baixo”, pois lhe assemelha ao que está “em cima”, lugar da transcendência religiosa. Borges, ao tomar o Evangelho como fonte e misturá-lo ao hermetismo, inverte a lógica de Hermes, pois o reflexo passa a ser invertido, e é insinuada a idéia platônica de que a visão não acessa a verdade. Se “todo hombre es dos hombres y” “el verdadero es el otro, el que está en el cielo”, o mundo não existe senão como imitação distorcida da verdade, o que sugere, mais uma vez, Platão.

Julgo interessante que “Los Teólogos” dialogue com Herberto Helder a começar pelos “espelhos”, presença tão reiterada em *Ou o poema contínuo* e em diversos outros textos herbertianos como, por exemplo “*(as transmutações)*”, de *Photomaton & Vox* (1995, p. 80): “Objectos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação de espaço para a criação de imagens para a criação de silêncio”. Os “espelhos”, que foram criados por “objectos”, criam “pessoas”, e as “pessoas”, espelhadas, apresentarão suas “imagens” de forma invertida. De modo relativamente semelhante pensam os “histriones” do conto de Borges, pois o “espaço” projeta um “reflejo invertido”. A fusão entre diversas fontes religiosas, praticada por Borges, faz com que o poder que o Ocidente concedeu soberanamente ao cristianismo se inverta, e algo parecido se vê em “*(o verso inverso do*

verso)", também de *Photomaton & Vox* (1995, p. 81): quando "ROMA" "aparece em frente ao espelho – na confusão de leste e oeste, nascimento e morte da luz – o nome sagrado volta-se de costas, e lê-se: AMOR".

Confundem-se, assim, os pontos cardeais, e também o princípio e o fim "da luz", com-fundindo-se a cidade que consagrou o "sagrado" chamado por Pierucci (2001, p. 101) de "religioso", que "tem fortes pendores para a moralização da conduta cotidiana, para o ascetismo e o recalque da sexualidade", e o "contrário do nome" (1995, p. 81), para que se possa fazer o "crime" (HELDER, 1995, p. 81) da poesia. Com-fusão análoga ocorre também no último verso do já citado "As musas cegas" (2004, p. 83), "e um homem beija a sua própria boca.": só se pode beijar "a própria boca" ao espelho. No entanto, como o poema cria "um homem", o suposto espelho cria, não o "otro" "que está en el cielo", mas "o homem mesmo" (HELDER, 1981, p. 102).

Se figura "Deus", "auxiliado/ auxiliar" em "Para o leitor ler de/vagar", é sugerido Seu Filho, Cristo, ao qual pode remeter a própria pedra filosofal. Segundo Jung (1957, p. 383), "En Jacob Böhme (...), que empleó mucho el lenguaje alquímico, el *lapis* ya era una metáfora de Cristo". A lírica de Herberto Helder recupera o Cristo, de modo transgressor; ademais, na *Poesia toda Ou o poema contínuo* tem lugar uma espécie de genealogia na qual figuram Orfeu, Jesus e o próprio "Autor" (HELDER, 2004, p. 217) feito poesia. Digressiono brevemente, pois quero recolher para o vigente universo alquímico, por duas vias, a figura de Orfeu. Primeira via: Apollinaire – citado nominalmente, a propósito, em "*(memória montagem)*", de *Photomaton & vox* (1995, p. 148), como fundador do "modelo" dos "poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos" – vê Orfeu, num poema (1997, p. 27) que tem como título o nome do poeta trácio, como tendo sido prefigurado por Hermes:

> Admirem o poder notável
> Desta linha nobre e louvável:
> Ela é a voz que veio da luz ressoando
> De que fala Hermes Trismegisto em seu Pimandro.

Orfeu, portanto, é a "voz" "De que fala Hermes Trismegisto em seu Pimandro" – uma das partes da *Tábua de Esmeraldina* –, e "o poder notável/ Desta linha nobre e louvável" faz com que o poeta francês seja, para ser poeta, sucessor de Orfeu, figura que guarda em si a poesia por excelência. Nas "Notas" para *Bestiário*, livro em que se encontra o poema citado, Apollinaire (1997, p. 88) atribui a Orfeu características de Hermes: "Quando Orfeu tocava e cantava os animais vinham voluntariamente escutar seu canto. Orfeu inventou todas as ciências, todas as artes. Baseado na magia ele adivinhou o futuro e previu cristianamente a chegada do Salvador". Orfeu, recebendo características herméticas, acaba por se fundir, pela mão cinematograficamente montadora de Apollinaire, a Hermes Trismegisto. Em seu comentário acerca do poeta francês, que consta em "*(memória, montagem)*" (1995, p. 148), Herberto Helder afirma que o autor do *Bestiário* "percebeu depressa que a simultaneidade era o estúdio pormenorizadamente sonhado pela sua gramática tão inquiridora"; "simultaneidade", símbolo, ambivalência: Hermes e Orfeu passam a, simbolicamente, emaranhar-se.

Segunda via: afirma Yvette Centeno (1987, p. 59) que

> de um ovo cósmico de prata surge Phanes-Dionysus, bissexual e contendo em si as sementes de todos os deuses e homens (...). (...) o deus Dionysus (...) é pai e mãe da noite (...), como se diz no sexto livro órfico, é o princípio do não diferenciado, com quem gera outros seres.

Traçada está a genealogia: Cristo, o "*Salvador*" a que se refere Apollinaire, é, subversivamente, prefigurado por Orfeu, que, por sua vez, foi prefigurado por Hermes. Segundo Marc Poupon (apud FALEIROS, 1997, p. 13), "teorias do ocultismo", à época de Apollinaire, "já uniam as figuras de Hermes Trismegisto, Orfeu e Cristo numa religião sincrética". O *poema contínuo* herbertiano, de modo análogo, coloca no mesmo universo "as figuras de Hermes", "Orfeu e Cristo", e acaba por sugerir também Jesus ao falar da "pedra"; "o idioma demoníaco" (2004, p. 471) herbertiano, pois, é capaz das fusões que lhe interessem, pois é pleno de *gênio*, de peculiaridade, de *daimónios*. Afinal, é o próprio Herberto (2006, p.

160) quem afirma: “O Diabo existe, evidentemente. Porque existem o homem, a acção, a obra”

E “existem o homem, a acção, a obra” há muito tempo: Eliade (1979, p. 85-86) afirma que o “alquimista, sobretudo na época do neotaoísmo, empenhava-se em encontrar uma ‘sabedoria antiga’, superada, adulterada ou mutilada pela própria transformação da sociedade chinesa”. Já se viu que a poética de Herberto Helder se ocupa de um trabalho de valorização daquilo que a cultura dominante supera, adultera e mutila. Vejo agora que “sabedoria antiga” também é do afeito dos alquimistas. Não surpreende que as “ondas” “de Deus” que interessam em “Para o leitor ler de/vagar” (2004, p. 129) sejam as “[a]ntigas, ignoradas, corridas (...)”: “Antigas” porque pertencentes a um tempo mítico, incorrupto; “ignoradas” porque desconhecidas, já que foram adulteradas pela cultura; e “corridas” porque dispostas na página como os versos do poema, pondo na própria palavra poética o Deus mimetizado pelo poema – não perco de vista a flutuação, já exposta neste trabalho com o auxílio de Karen Armstrong, da idéia de Deus. Além disso, “a direcção da morte/ é a mesma do amor”, em “Bicicleta” (2004, p. 244), apenas “[n]a memória mais antiga”, na memória que se encontra “no tempo mais antigo” que se lê em “Prefácio” (2004, p. 9), no tempo da uma sabedoria tão imemorial como “memoriais” são as “mãos” das “mães” de *Os selos, outros, últimos* (2004, p. 501). “Todas pálidas, as redes metidas na voz” (1996, p. 206-207) revela que é o Deus pescado por “pescadores”, e não pela civilização, que comparece a esta poética:

> (...) o espírito de Deus, motor de um nú-
> mero de cavalos, galgava
> a antiga face pálida das águas. (...)
>
> (...)
>
> E Deus metido então nas redes, puxado
> cor de cal para dentro
> das barcas, as mãos cantando cheias
> de pescadores.

As “águas” têm uma “face” “antiga” porque são incultas e inculturalizáveis, por mais usos que o homem lhes dê, já que se tratam de natureza elementar. Portanto, “Deus”, quando

é colocado num elemento ainda puro em relação à civilização e, na seqüência, "metido então nas redes", pode gerar o canto das "mãos", membros da prática poética, dos "pescadores", e ter seu "espírito" transformado em "motor", fonte de movimento do exercício da pescaria poética. Não é, aqui, Cristo quem realiza o milagre da multiplicação dos peixes, mas o poema, que é, assim como a "Pedra", capaz de "milagres" como reinventar o "espírito de Deus". Nele, no poema, estará a "palavra antiga" que escorre como o sangue "numa página pela neve" em "A Menstruação quando na cidade passava" (2004, p. 198).

A "pedra" figura também em "O amor em visita" (2004, p. 24), de *A colher na boca*:

> Estás profundamente na pedra e a pedra em mim, ó urna
> salina, imagem fechada em sua força e pungência.
> E o que se perde de ti, como espírito de música estiolado
> em torno das violas, a morte que não beijo,
> a erva incendiada que se derrama na íntima noite [9]

"Estás": o leitor e a amada moram na "pedra" que, por sua vez, mora no canto ("em mim"): forte, pungente e "fechada" é esta pedra. De acordo com Ripley (apud ELIADE, 1979, p. 126), autor alquímico do século XV, a Pedra encontra-se em toda parte: "Dizem os Filósofos que as aves e os peixes nos trazem a Pedra; cada homem a possui e ela se encontra em todos os lugares, em vós, em mim, em todas as coisas, no tempo e no espaço": "Estás (...) na pedra e a pedra em mim". "Mas", nas palavras de Eliade (1979, p. 127), "como escreve Hortulanus, citado pelo *Rosarium Philosophorum*, 'só aquele que sabe como fazer a Pedra Filosofal compreende as palavras a ela referentes'"; assim sendo, a ubiqüidade da Pedra só é compreendida pelo adepto, por aquele que envereda pelos caminhos da alquimia. A "íntima noite", logo, é o lugar em que, como mostra obra de Joseph Wright, se dá a prática alquímica, pois é preciso que se potencialize, num ambiente mantido obscuro, a compreensão acerca da pedra. A "urna", recipiente da transmutação, remete ao Ovo filosófico que, segundo Hutin

[9] Nas edições de 1973 e 1981 da *Poesia toda*, os dois primeiros versos da estrofe são (1973, p. 34; 1981, p. 35): "Felizmente estás na pedra e a pedra em mim, ó urna/ salina, imagem fechada em sua pungência e castidade.". O advérbio "Felizmente", que condiciona toda a situação do primeiro verso, vira "profundamente", modo como o tu está na "pedra". A "castidade", aspecto que reforça o hermetismo da pedra, dá lugar a "força", o que intensifica a potência da "imagem".

(1992, p. 73), “era uma espécie de pequeno balão, geralmente de cristal, e cujo orifício, uma vez introduzida ali a matéria, deveria ser fechado pelo ‘selo de Hermes’”. Penso no “selo de Hermes” quando penso no *fatum* expresso pelo verso de encerramento de *Última ciência* (2004, p. 468), “– Uma frase, uma ferida, uma vida selada”. Penso também que o hermético “selo” é diferente do cristão, e penso, imediatamente, n’*Os selos* (2004, p. 471-472) herbertianos:

> O caos nunca impediu nada, foi sempre um alimento inebriante.
> O homem não é uma criatura entre mal e bem: falava-se com Deus
> porque Deus era potência, Deus era unidade rítmica.
> (...)
> Sento-me a conversar com Deus: palavra, música, martelo
> uma equação: conversa de ida e volta.

“Deus”, sendo “potência”, “unidade rítmica”, não é mais o opressor criado pela civilização, mas sim “o espírito” criador e criativo que figura em “Todas pálidas as redes metidas na voz”. Retirada a opressão, ficam o ritmo e a “palavra”. Ao esmagar “Deus” pela “equação” que envolve “palavra” e “música”, o “martelo” transforma-O, e a “conversa” “com Deus” passa a ter “ida e volta”, ser “fluxa e refluxa” como a “arte” que remete à pedra lunar alquímica. “martelo” é vocábulo presente também na parte “I” do “Tríptico” de *A colher na boca* (2004, p. 14): “O amador é um martelo que esmaga./ Que transforma a coisa amada”. Se o “Tríptico” herbertiano é, notavelmente, um poema de amor, a reaparição de “martelo” em *Os selos* faz-me supor, com entusiasmo, que transformar “Deus” em outra coisa – coisa pescada, coisa ombreada, coisa vital – é, também, um ato amoroso. Devo, assim, concordar com Agamben (2006, p. 93), que pensa ser “a experiência do evento da palavra (...), antes de mais nada, uma experiência amorosa, e a própria palavra (...) união de conhecimento e amor (...)”. Vou um bocado além: se o poema vê-se em condições de fazer amor com “Deus”, a partir, claro, de um “conhecimento” *ultimate*, apenas um gesto dotado de forte desobediência e afirmação do novo poderá ser de efetivo amor a Deus. Está, pois, desmontado e refeito o primeiro dos “Dez Mandamentos”, “Amar a Deus sobre todas as coisas”: sim, amar a Deus,

mas apenas se Ele for “potência”, “unidade rítmica”. Se não, Ele não pode ser amado, e, quem o amar do avelhentado modo, o da, como diz Silvina Lopes (2003a, p. 79), “estabilidade do sentido”, estará fazendo outra coisa que não amá-Lo.

Seria disparatado supor que o movimento (“ida e volta”) de *Os selos* tem como uma de suas trajetórias “(...) desde o caos materno ao sonho da criança/ exacerbada,/ única”, como se lê em *Última ciência* (2004, p. 431)? Se a fase alquímica que se relaciona ao ventre da mãe, ao “caos materno”, é a *nigredo*, e se a criança equivale ao próprio poema, Deus é posto no mais absoluto princípio, o “caos”, anterior à Criação. Este amado Deus, que pode figurar nas “redes” dos “pescadores”, é “metido então” numa ambiência da *nigredo*. Movimento também há na característica “salina” da “urna” de “O amor em visita”; segundo Hutin (1992, p. 58), “O Mercúrio é a *matéria*, o princípio passivo, feminino; o Enxofre, a *forma*, o princípio ativo, masculino; quanto ao Sal, é o *movimento*, meio termo graças ao qual o Enxofre dá à matéria todas as espécies de forma”.

O vocabulário torna-se bastante legível pelo viés alquímico. A “urna” de “O amor em visita” é “salina”, e “sal”, na alquimia, permite as *formas*: não me esqueço de que, no poema, o elemento masculino *formata*, com seu “martelo”, o feminino, “a coisa amada”. Na mesma estrofe de *Última ciência* (2004, p. 431) em que figura o “caos materno”, lêem-se “[f]ieiras de enxofre”, e cogito neste “enxofre” a própria masculinidade que se feminizará ao transformar a mulher. Nas palavras de Paracelso (apud MAGNO, 2000, p. 69), “O Mercúrio é o espírito, o Enxofre é a alma, e o Sal é o corpo”; deste modo, corporiza-se a prática erótico-alquímica do poema pela salinidade da “urna”, do ovo filosófico, e pela construção de uma corpórea imagem com o “enxofre”, “a alma”. Há, claro, erotismo neste ovo, já que ele imita a capacidade gerativa do corpo da mulher.

E o sal comparece, como possibilitador do “coito”, a “(*similia similibus*)” (1995, p. 50), de *Photomaton & Vox*:

> Quem deita sal na carne crua deixa
> a lua entrar pela oficina e encher o barro forte:
> vasos redondos, os quadris
> das fêmeas – e logo o meu dedo se põe a luzir
> ao fôlego da boca: onde
> o gargalo se estrangula e entre as coxas a fenda
> é uma queimadura
> vizinha
> do coração – toda a minha mão se assusta,
> transmuda,
> se torna transparente e viva, por essa força que a traga
> até dentro,
> onde o sangue mulheril queimando
> a arrasta (...)

Um ambiente semelhante ao da prática alquímica está criado: “oficina”, “barro” (material que remete não apenas ao cadinho alquímico, mas à formação do próprio homem) e “vasos”. Num ambiente assim, figura a “lua”, “a Mãe, a deusa sempre fecundada, mas sempre virgem”, nas palavras já citadas de Hutin (1992, p. 51). E se entra “a lua pela oficina”, por um lugar onde haverá transmutação, “transmuda”-se a própria “mão” capaz do poema alquimiado, pois ela passa a fazer parte do ouro do poema. Tudo isso porque o “sal” foi deitado “na carne crua”, num movimento bastante afim ao que permite o “coito” entre Mercúrio e Enxofre. O “sangue mulheril”, a menstruação, queima a “viva” “mão” que escreve, já que a vagina, a “fenda” “entre as coxas”, é o lugar da “queimadura”, portanto do que foi atingido pelo fogo, pelas chamas. Estas chamas serão, em grande medida, amorosas, pois a “queimadura/ vizinha do coração” reside “dentro”, e, amante que é a poesia de Herberto de imensos versos de Camões, terá ela em conta que “[a]mor é um fogo que arde”, estando “dentro”, “sem se ver” (2005, p. 121). O poema tem uma “primitiva face”, como se lê em “Para o leitor ler de/vagar”, o que também heraclitianiza mais este herbertiano fogo ao pô-lo no princípio, no primórdio. E “dentro” é a “pedra”, “pedra pedríssima” (HELDER, 2004, p. 128); o poema prossegue (1995, p. 50):

> – porque eu sou o teu nome quando
> te chamas a toda a altura
> dos espelhos e até ao fundo, se teus dedos abertos tocam
> a estrela
> como uma pedra fechada no seu jardim selvagem
> entre a água: tu tocas
> onde te toco (...)

Com efeito, as “chamas” estão no “tu” e no eu; “tu tocas/ onde te toco”, dueto de várias vozes: sujeito e linguagem, autor e leitor, amador e coisa amada, masculino e feminino, grandiosa abrangência. Hermeticamente “fechada” está a “pedra”, e a presença da água dá-se no “jardim selvagem”, no espaço do que não foi culturalizado. Não me parece excessivo retomar a *anima*lidade herbertiana; segundo Alberto Magno (2000, p. 14), “A partir da nigredo”, estado inicial da Prima Materia, mistura do Enxofre com o Mercúrio, “a lavagem (*ablutio*, *baptisma*) conduz diretamente ao embranquecimento, ou então ocorre que a alma (*anima*) liberta pela morte é reunida ao corpo e cumpre sua ressurreição”. A morte pode libertar o *anima*, mas o que importa é que unir o homem a “jardins selvagens” é um dos objetivos fundamentais da alquimia, que se encontra, também, na poesia de Herberto Helder. De acordo com Mary Atwood (apud MAGNO, 2000, p. 59), a “principal finalidade do trabalho dos alquimistas era a regeneração, o renascimento da alma humana natural e sua direta aliança com a força vital da Natureza”.

Deste modo, “selvagens” são os lugares de uma poesia que herda traços alquímicos, e selvagem, portanto, é a “oficina” penetrada pela “lua”, pelo princípio feminino que, mais uma vez, pode realizar um trabalho viril, pois unidos pelo coito estão macho e fêmea dentro da “pedra fechada”, de um mui especial Ovo filosófico. O hermafroditismo herbertiano impõe-se de novo: “(...) a verdade que é outra e a outra verdade que é/ uma outra verdade de uma nova verdade continuamente –”, como se lê em *Etc.* (2004, p. 301), poema que nomeia o “travesti shakespeareano” (2004, p. 300); segundo Hutin (1992, p. 72), após o coito no Ovo filosófico “a matéria tomava o nome de *Rebis* (etimologicamente, *Res* e *Bis*, quer dizer: ‘coisa-dois’) e era simbolizada por um corpo de duas cabeças ou um hermafrodita, o ‘hermafrodita alquímico’”. Rilke canta que “[é] somente o Hermafrodita/ que está inteiro lá onde habita.” (1995, p. 35); portanto, o hermafroditismo é, “continuamente”, “a verdade que é outra e a

outra verdade que é", *Etc.* A "lua" em "(*similia similibus*)", logo, pode representar, ao mesmo tempo, o feminino e o masculino no processo herbertiano-alquímico.

Um detalhe, neste ponto, sabe-me altamente prazeroso: é justamente Hermes o antepositivo de *hermafrodita*, o que traz, mais uma vez, o hermetismo "até dentro" da poesia de Herberto Helder. E é bastante hermético o título do último poema herbertiano citado, "(*similia similibus*)": o semelhante ao semelhante, "O que está em baixo é como o que está em cima", lê-se na *Tábua de Esmeraldina*. A "pedra" hermética porque "fechada" no "jardim selvagem", animal, precisa, além do mais, estar "entre a água"; afirma Alberto Magno (2000, p. 61) que "[n]a Obra, a Prima Materia é dissolvida em água. O material rompe-se e desintegra-se, tornando-se fluido". É esta água que definirá a possibilidade de que se encontrem, a partir da fluidez, macho e fêmea; segundo Alex Dodsworth (apud MAGNO, 2000, p. 61), a Solutio, processo alquímico protagonizado pela água, possibilita "a perda de sentido dos limites do ego" pois se perde, "quase que totalmente", o "sentido de Si-Mesmo". Individualidade e superação da individualidade é uma marca da experiência erótica, pois o encontro de amantes *suspende*, em grande medida, as diferenças entre um e outro: "quase que totalmente" se perde o "sentido de Si-Mesmo". Portanto, a "água" que permite o duplo toque em "(*similia similibus*)" lembra a liquefação da Solutio, que propicia, por sua vez, uma rematada com-fusão.

E se "dentro" é a pedra, a pedra será, claro, simbólica, já que o símbolo, característica fulcral do fenômeno literário, é o que tem, como já se viu, "o talento de saber tornar verdadeira a verdade" (HELDER,1995, p. 57); no entanto, será pedra mesmo, "pedra pedra" no poema que sucede "Para o leitor ler de/vagar" em *Lugar* (2004, p. 132):

> Uma noite encontrei uma pedra
> Oh pedra pedra!
> verde ou azul, de lado, como se estivesse morta.
> (...)
> Vi que havia em mim um pensamento
> inocente, uma pedra
> quando se entra na noite pelo lado onde
> há menos gente.

Louva-se a “pedra” (“Oh”), e por isso “Lugar” afasta-se da pedra drummondiana, aparecida em “A macieira”, mesmo porque, dirá depois o poema de *Lugar* (2004, p. 175), sua “pedra” “não era uma colina”, e a pedra de Drummond é convidada pelos “montes direitos” (1996, p. 153) herbertianos. A reflexão do também alquímico Goethe acerca das cores, dado o “verde ou azul” de “Lugar”, instiga-me. Sobre o “azul”, afirma o alemão (1993, p. 132): “Essa cor produz um efeito especial quase indescritível. Como cor, é uma energia, mas está do lado negativo”. Goethe (1993, p. 115) põe entre as características dessa “cor” o “frio”; “frio” e “negativo”, o “azul”: não me esqueço de que “[f]ria” é a idade do eu-lírico de “Teoria sentada” (2004, p. 173), e “fria” é a “roseira” que as mulheres têm “espalhada no ventre” no mesmo “Lugar”, em sua parte “III” (2004, p. 141); na mesma parte do poema (2004, p. 142), “frio” é o “vinho” que diz da natureza, portanto também da mulher. Por tudo isso, suspeito de que, se o “azul” é frio, a “pedra” do poema é como a idade de “Teoria sentada”, próxima da morte, já que se mostra “como se estivesse morta”. Por outro lado, é fria porque é da terra, como frio é o ventre da mulher-terra-mãe. Claro que o cadáver, morto, é en*terra*do, o que sugere que a pedra filosofal pertence à natureza e, apesar de simbólica, não deixa de ser pedra mesmo, como afirmou Fulcanelli (apud MAGNO, 2000, p. 29):

> O seu nome tradicional, *Pedra dos Filósofos*, nos dá uma idéia bastante clara desta substância, servindo-nos para começar a identificá-la. É realmente uma pedra, porque ao ser extraída das minas apresenta as mesmas características exteriores que o resto dos minerais.

Fulcanelli é pseudônimo de um misterioso indivíduo, de quem se diz que pode ter sido um físico. Sua obra *Les Demeures Philosophales* é um dos tratados de alquimia mais importantes do século XX. Se há, segundo Fulcanelli, petricidade na “*Pedra dos Filósofos*”, a “pedra” herbertiana pode, com efeito, ser visualizada e colorida: “azul”, “fria” e produtora de “um efeito especial quase indescritível”. Ou “verde”: segundo Goethe (1993, p. 134), “[n]osso olho tem uma satisfação real com essa cor. (...) o olho e a alma repousam nessa mistura [de amarelo e azul] como se fosse algo simples”. Mais uma vez devo recuperar outros poemas

herbertianos: em “O poema”, de *A colher na boca* (2004, p. 37), lê-se, acerca da masculinidade: “Sei unicamente que era a força da tristeza, ou a força/ da alegria da minha vida”; no mesmo “O poema” (1981, p. 58-59), na versão que vigorou até antes da *Poesia toda* de 1990, “O poema dói-me, faz-me feliz/ e trágico”; na parte “III” do “Tríptico”, também de *A colher na boca* (2004, p. 17), há o “peso íntimo de alegria”. Assim sendo, o “verde” da pedra é, como pode ser “O poema” e sua “masculinidade”, ambiguamente feliz, e ela, a pedra, pode gerar, logo, “satisfação real”.

Fiz uma associação um tanto delirante entre as cores de Goethe e certos sentidos em Herberto Helder. O que quis foi criar sentidos a partir de um encontro que me pareceu intensamente propício, não estancar uma significação. Repito um comentário de Pedro Eiras (2007, p. 136) acerca de Herberto, transcrito já em “A canção”: “A indeterminação do sentido” abre “a interpretação do texto em diversos sentidos, em vez de condicionar a leitura numa só pista interpretativa”. Portanto, com alguma liberdade leitora, chego a uma “pedra” “Fria” e “simples”, negativa e satisfatória, e que faça sentido meu quase delírio herberto-goetheano, a que pode ser convidado também João Cabral de Melo Neto (1967, p. 10), por seu “A educação pela pedra”: “No Sertão a pedra não sabe lecionar,/ e se lecionasse, não ensinaria nada”: a “pedra” é “pedra” mesmo, não apenas no “sertão” mas no mundo – não sei se Guimarães Rosa diferençaria “sertão” de mundo. A “pedra”, enfim, mora como um “pensamento inocente”, pois livre das amarras do simples racionalismo que poderia, numa cabralina perspectiva, ensinar alguma coisa, naquele que penetra “na noite”, momento da prática alquímica, “pelo lado onde/ há menos gente”, ou seja, pelo caminho menos habitado, “sem companhia nenhuma” (2001b, p. 10). Herdar elementos da alquimia é herdar também sua maldição, e afirma o grego Zósimo (apud HUTIN, 1992, p. 24), tendo como tema uma origem mística da alquimia:

> As antigas e santas Escrituras dizem que certos anjos, apaixonados pelas mulheres, desceram à Terra e ensinaram-lhes as obras da Natureza; por causa disto foram expulsos do Céu e condenados a um exílio perpétuo. Deste comércio nasceu a raça

> dos gigantes. O livro em que eles ensinaram as artes chama-se *Chêma*: daí o nome de *Chêma* aplicado à arte por excelência.

Adjunta-se o prefixo árabe al- a *Chêma* e tem-se o nome da "arte por excelência". Paixão e condenação divina: mais uma vez amaldiçoada está a apaixonada poética que se desloca, hereticamente, ao inferno, claro que se em perspectiva às Escrituras, não as citadas por Zósimo, mas as cristãs. É num desabitado e maldito caminho que se encontra a "pedra pedra" de "Lugar", tristemente azul e alegremente verde como triste e alegre é a práxis poética.

Rimbaud é outro poeta com quem posso brincar a partir das cores da "pedra" no poema herbertiano. Não é casual, a propósito, que resida em *Uma Estadia no inferno* (1998, p. 161) a "Alquimia do verbo" praticada pelo "discípulo ancestral de Godard" (HELDER, 1995, p. 147):

> Inventei a cor das vogais! – *A* negro, *E* branco, *I* rubro, *O* azul, *U* verde. – Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me vangloriava de inventar um verbo poético acessível, algum dia, a todos os sentidos. Eu me reservava a tradução.

As primeiras três vogais correspondem, no texto de Rimbaud, às três fases alquímicas mais importantes: "*A* negro", *nigredo*; "*E* branco", *albedo*; "*I* rubro", *rubedo*; as demais, "azul" e "verde", não têm correspondência com as cores alquímicas, e são, exatamente, as que têm lugar em "Lugar". Em perspectiva às afirmações de Goethe, a alquimia praticada no "verbo", ou seja, na poesia, redunda na vivência simultânea de alegria e tristeza, de felicidade e "trágico", do mesmo modo que o inferno, tanto para Herberto Helder como para Rimbaud, guarda, a um só tempo e num só "Lugar", maldição e redenção.

As consoantes também comparecem à "Alquimia do verbo" rimbaldiana, e sempre em "movimento", a fim de que se construa "um verbo poético acessível (...) a todos os sentidos": feita será a "tradução" em poesia daquilo que a alquimia pode legar à práxis poética. Rimbaud, de algum modo, também aposta na necessidade de invenção de um novo homem, pois a acessibilidade de seu "verbo" virá "algum dia", após a fundação de um tipo de leitor

que possa ser novo como um *Übermensch* poético, e que poderá, portanto, receber semelhante instrução de outro poeta: “canta até te mudares em azul” (HELDER, 2004, p. 136), “canta até” seres, tu mesmo, uma vogal. Para tanto, “Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda e vice-versa/ e de baixo para cima” (HELDER, 2004, p. 530), ou seja, siga-se o movimento da poesia e, ao fim, “(...) [q]ue a onda venha, a onda/ alague: A noite caída em cima de teus dedos./ De encontro à cor de encontro à. Paragem/ da cor (...)” (HELDER, 2004, p. 130), “de encontro” a um leitor que se transforme, ele mesmo, em significante colorido.

A pedra, além de tudo, pode ser, como afirma Eliade (1979, p. 36), materna: “Um grande número de mitos assinala que os primeiros homens nasceram das pedras”. Se assim, a pedra será uma outra possibilidade do já referido *Ungrund*; ainda Eliade (1979, p. 36): “Esses ‘ossos’ da Terra-Mãe eram pedras: representavam o *Ungrund*, a realidade indestrutível, a matriz de onde viria a sair uma nova humanidade”. Como a pedra herbertiana diz, a exemplo da estrela, do encontro entre diversas coisas, “de estrela a estrela da obra” (2004, p. 358), ou seja, do meteoro a uma pedra afim à dos filósofos em *Última ciência* (2004, p. 434):

> Em cada sítio há uma árvore de diamantes, uma constelação
> na fornalha. Abaixa-te,
> vara alta, que essa criança de cabeça habituada aos meteoros
> delira, põe-te os dedos,
> deita um braço de fora, serve
> de estrela.

Em “cada sítio” interessante a quintessência, e por isso a “criança” “põe” os “dedos” na quadra popular “Abaixa-te,/ vara alta”; também numa sabedoria do “povo”, que, neste caso, “traz coisas”, literalmente, “para” o “poema” (HELDER, 2004, p. 43). Da quintessência, no entanto, tratarei mais adiante; agora, julgo importante perceber que “há uma árvore de diamantes” “Em cada sítio” onde existe “uma constelação/ na fornalha”, sítios, portanto, transformados pela criança *Übermensch* da poesia. “O alquimista”, afirma Eliade (1979, p. 62), “é um ‘senhor do fogo’”, pois é “pelo fogo que ele opera a passagem da matéria de um estado a outro”: “senhor do fogo”, herdeiro de Prometeu. Assim, “a nova humanidade”

referida pelos mitos estudados por Eliade compõe-se de “senhores do fogo”, novos homens, homens além, *super-homens*, homens que porão “na fornalha” “uma constelação”. “fornalha” é a parte inferior do *atanor* alquímico, “espécie de forno de revérbero”, nas palavras de Hutin (1992, p. 73), onde se aquece o Ovo Filosófico, matriz da pedra filosofal.

A alquimia, já se sabe, busca a criação de uma nova humanidade, e a criança que será o *Übermensch* poético-alquímico nasce do *Ungrund* pétreo, dos meteoros. A “criança de cabeça habituada aos meteoros” é a criança que nasce, pela cabeça, da pedra que passou pela “fornalha” estelar, alquímica e cósmica. Mais uma vez a criança herbertiana pode ser confundida com a própria locução do poema, pois quem nasce pela cabeça em *Do mundo* (2004, p. 516) é a primeira pessoa: “(...) Sai-me a cabeça/ das zonas da limalha”. Sendo meteórica, cosmicamente pétrea, a criança “serve de estrela”; como? Serve-*se* “de estrela”, ou seja, suga da “estrela” aquilo que comporá o humano; e *representa* a “estrela”, ocupa seu lugar, pois a ela é semelhante – acabo de ler *servir* como algo próximo a *atuar*: “serve de estrela”, *atua* como “estrela”, realiza um teatral *papel* de estrela. Os “meteoros” uterinamente femininos de onde sai a criança, ou o poema, também podem ser ígneos, pois o fogo, elemento masculino do processo alquímico, não deixa de ser feminino; segundo Eliade (1979, p. 63), “De acordo com os mitos de certos povos arcaicos, as Mulheres Ancestrais possuíam ‘naturalmente’ o fogo em seus órgãos genitais”. Desse modo, a própria frieza que caracteriza o *Ungrund* que é a mulher

> (As mulheres têm uma assombrada roseira
> fria espalhada no ventre.
> Uma quente roseira às vezes, uma planta
> de treva. (HELDER, 2004, p. 141))

pode acalorar-se “às vezes”, quando “naturalmente”, maternalmente, gerativamente, a “roseira”-*Ungrund* “delira” e torna-se “fornalha”, meteoro e pedra filosofal, permitindo, assim, o nascimento do poema-criança-alquimiada.

E se é possível que “finalmente” “as múltiplas cores (*omnes colores*) – a *cauda pavonis* (cauda do pavão) – conduzam à cor branca e una” (MAGNO, 2000, p. 14), à cor da pedra,

> A pedra abre a cauda de ouro incessante,
> somos palavras,
> peixes repercutidos.
> Só a água fala nos buracos.

São as “palavras” que fazem poemas, construtores de qualquer idéia humana que advenha da poesia. Este fragmento de *Húmus* (2004, p. 237) remete à “*cauda pavonis*” da “pedra”, e ela, apesar de se embranquecer, mantém aberta a possibilidade das “múltiplas cores”, “verde ou azul”. E mais uma vez “a água fala”, mais uma vez o aquoso buraco feminil recebe o liquoso esperma masculino que surge do *falo*, e a *Solutio* permite o emaranhamento das idéias humanas criadas pela poesia, pois elas estarão na “pedra”. A morte mais uma vez surge como pressuposto para a ressurreição; afirma Jung (1957, p. 437) que “el pavo real (...) es un pariente cercano del Ave Fénix”, ave mitológica que renasce de suas próprias cinzas e que pode nomear a própria alquimia pois, de acordo com Hutin, a “suprema Grande Obra” pode ser chamada também de “*Obra de Fênix*” (1992, p. 7). Recupero, pois, um fragmento de *Os selos* (2004, p. 477): “(...) E tremi ao ver como eu era inocente, assim/ com dedos e língua calcinados (...)”: os avançados da escrita, “dedos”, e o órgão do canto, “língua”, podem, se transformados em cinzas, renascer como a Fênix. Logo, “a cauda de ouro incessante”, “*cauda pavonis*”, é, com efeito, resultado da morte e da necessária metamorfose por que há-de passar o poema para que brilhe aurificamente. Se a “coisa amada” tem que ver com uma necessária morte metamórfica, trago um dos poemas arábico-andaluzes vertidos por Herberto Helder para o português em *O bebedor nocturno*, “Visita da mulher amada”, de Ben Hazm (1996, p. 215-216):

> Vieste um pouco antes de soarem os sinos cristãos, quando o crescente lunar se abria no céu,
> como a branca sobrancelha de um velho ou a curva delicada de um pé.
> E, apesar da noite, o arco-íris brilhou no horizonte, o arco de múltiplas cores, cauda enorme de pavão.

A “mulher amada” em visita: “O amor em visita”, como já se viu na “urna/ salina” do poema de *A colher na boca*, traz a “pedra” onde a mulher está e que está, por sua vez, dentro do eu que diz o poema; há, logo, certa ambiência alquímica na visita do amor. No caso do poema arábico-andaluz, tem-se justamente, e literalmente, na tradução *mutatis mutandis* herbertiana, as “múltiplas cores” da “cauda enorme de pavão”. Se a *cauda pavonis* é, em “A visita da mulher amada”, o que simboliza a prática do amor que visita o eu lírico; se a “cauda”, em *Húmus*, é da “pedra”; e se a mulher está na “pedra” em “O amor em visita”, é (sim, mil vezes sim, Agamben!) uma prática amorosa o exercício alquimiado da poesia.

O estado em que as múltiplas cores podem conduzir “à cor branca”, no estágio da *albedo*, produz a prata, e de prata é o “estilo” da voz que canta ao feminino em “O amor em visita” (2004, p. 24): “– o que se perde de ti, minha voz o renova/ num estilo de prata viva”. O estado de prata alquímico é chamado, também, de estado lunar; “quando o crescente lunar se abria no céu” é o momento da “Visita da mulher amada”: o erotismo é, de fato, um elemento decisivamente participante em quase tudo o que, na poesia de Herberto Helder, pode ser lido com o auxílio da alquimia. Se lua tem que ver com mãe, fica sugerido que, tanto na “prata” do “estilo” de “O amor em visita”, como na “visita” erótica “da mulher amada” de Ben Hazm, existe uma ambiência de maternidade. Outro pormenor: “Vieste um pouco antes de soarem os sinos cristãos”: veio a “amada” antes de uma remissão a Cristo, antes dos interditos criados em nome da religião predominante no Ocidente, do mesmo modo que “antes” de Cristo veio, por exemplo, Dioniso.

5.4 DA QUESTÃO *COBRA* À ROSA

Cobra é, certamente, um caso peculiar na bibliografia herbertiana: um livro publicado, diversas versões distintas para alguns poucos. Dirá mais que eu a carta que

Herberto Helder (apud DIOGO, 1990, p. 63) escreveu a Eduardo Prado Coelho, a partir da dificuldade que o crítico detectou de o livro ser citado:

> Caro Eduardo Prado Coelho:
> As versões têm variado de destinatário para destinatário, não atendendo a qualquer conjunto de peculiaridades dos destinatários, mas porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão, talvez só essa suspensão seja citável. Não é excitante que um livro não se cristalize, não seja "definitivo"? Mas parece que esta seu quê "Perversa" evasão à gravidade tende a anular-se, pela imposição de novos poemas. Suponho que já dei ao livro todo o peso que ele esperava: há uma versão, que não é nenhuma conhecida dos destinatários, e o acréscimo de outros dois textos, que introduziram nova ordem de leitura na parte final do livro, e, portanto uma inclinação de sentido.
> Gostei da sua pergunta sobre o que seria citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio.

As mudanças em *Cobra* são contemporâneas ao lançamento do livro; mudanças, sublinho, é aquilo que vem nas capas dos livros em que Herberto Helder traduz poemas para o português: "Não é excitante que um livro não se cristalize, não seja definitivo?". A poesia, para o mudador constante, é mutável, mutante, jamais cristalizada, jamais definitiva, sempre em movimento, sempre *contínua*. Assim sendo, "o livro, em si mesmo (...), flutua", e o mesmo se pode dizer de toda a obra herbertiana, quiçá de toda a poesia. Em flutuação estão os livros, "em suspensão", ascendidos: " – A voz ascende como um membro das suas tramas de sangue" é um verso destacado, um verso-estrofe, justamente, de *Cobra* (2004, p. 319), e aqui a voz do livro ergue-se como o pênis, órgão masculino que figura na estrofe anterior – "(...) o pénis entre as centelhas da minha pele de vitelo/ brando". Claro está que o mais célebre ascendido da cultura ocidental é Jesus; fazer a voz cantora ascender é mais uma vez transgredir o Cristo. Evidentemente, Jesus ascende para a eternidade após Sua morte, a partir de quando passa a adotar o silêncio e ser objeto de intermináveis citações: "o que é citável (...) de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio".

O *Cobra* que foi às livrarias, portanto o que se pôs à citação da crítica, se divide, segundo Frias Martins (1983, P. 66), "como totalidade estruturada através do encadeamento de cinco movimentos de leitura: MEMÓRIA, MONTAGEM/ EXEMPLO/ COBRA/ CÓLOFON/ E OUTROS EXEMPLOS" "*(memória, montagem)*" não pertence mais a *Cobra*,

e sim a *Phtomaton & Vox*. Os outros textos ainda compuseram o que se chama *Cobra* até edição de 1981 da *Poesia toda*, mas, em 1990, 1996 e 2004, *Cobra* é apenas o que, originalmente, era "Cobra". *Mutatis mutandis*, chegou-se ao irredutível do nome, pois a parte passa a ser seu todo homônimo. *Cobra*, porque passou a ser apenas "Cobra", passou a exprimir-se neste único "movimento de leitura". Lindeza Diogo (2001, p. 180), neste sentido, afirma: "*Cobra* reivindica uma organicidade que não assenta toda em razões espaciais. Por norma, do animal ao tecido, do todo orgânico ao artefacto, pensa-se o texto como uma forma separada de outras formas e como forma discernível". Assim sendo, a "organicidade" de *Cobra* faz com que o livro seja, para além das "razões espaciais", "uma forma separada", uma forma, portanto, autônoma. Mas o início de "Cobra" e, a partir de 1990, *Cobra* (2004, p. 305), segue sendo uma aditiva:

> E então vinha a baforada do estio como se abrissem uma porta
> defronte do ar exaltado. Também se enredava o outono
> nos pulmões das casas. E guardavam-se lentas estrelas
> nas arcas, a roupa onde
> o brilho se dobra. O inverno fazia
> um remoinho nas câmaras, seus buracos expulsavam a espuma
> para as ininterruptas paisagens
> cinematográficas.
> Um dia era redonda a primavera. [10]

[10] Cito a mesma estofe na edição de 1981 da *Poesia toda*, pois as mudanças são diversas:

> E então vinha a baforada do estio como se abrissem uma porta
> defronte do ar redondo. Também se enredava o outono
> nos pulmões das casas. E guardava-se o veneno
> nas arcas, a roupa onde
> se trava o brilho. O inverno fazia
> um remoinho nas câmaras, seus buracos expulsavam nebulosas
> para as ininterruptas paisagens
> cinematográficas.
> Um dia a primavera era cruel
> como um colar de pérolas. (1981, p. 538)

O que é redonda nas versões de 1990 (p. 353) e 1996 (p. 353) é a "primavera", enquanto "redondo", na versão de 1981, é o "ar". De todo modo, este adjetivo pode muito bem caracterizar *Cobra*, um livro, ainda que de modo anfractuoso, "redondo", sobretudo a partir de sua *redução* nas *Poesia toda* de 1990, 1996 e 2004. Outras mudanças se verificam entre as duas versões, como "guardava-se o veneno", em 1981, e "guardavam-se lentas estrelas", em 1990, 1996 e 2004. "veneno" e "lentas estrelas" guardam uma relação de semelhança, pois ambos provocam o "brilho" que "se trava" em 1981 e se "dobra" nas versões posteriores. Além disso, "nebulosas", vocábulo do mesmo campo semântico de "estrelas", aparece na versão onde "estrelas" não aparecem, e onde aparecem as "estrelas" as "nebulosas" dão lugar a "espuma", o que aponta para nova semelhança. E a crueldade, ou seja, a crueza primaveril, passa a ser, nas versões mais recentes, "redonda" como cada unidade de "um colar de pérolas" e como o próprio poema.

Gosto de supor que “a baforada do estio”, num poema que se mostrará, a exemplo de “Exemplo”, fundador de “paisagens cinematográficas”, conclui “a cabeça móvel apanhada” que conclui “Exemplo” (1981, p. 537). Esta leitura seduz-me porque “Exemplo” (1981, p. 536) diz de um filme “que se viu” e que se expande, com suas “linhas de translação feixes”, para o poema. A “cabeça” em movimento (mudada, movida, um modo de dizer do poema mesmo) é apanhada porque “começámos a usar os olhos com a ferocidade das objectivas”, ou seja, porque se empreendeu uma camerização do próprio olhar, a fim de que a linguagem do cinema pudesse ser acolhida. “E então vinha a baforada do estio como se abrissem uma porta”, e então vinham os “feixes” do permanecido filme como vem o “estio”, luminoso qual o flash de uma câmara a iluminar as “paisagens cinematográficas” que os olhos-objectivas registrarão.

Por outro lado, “Exemplo”, a partir de 1990, é *Exemplos*, e passa a ter, na *Poesia toda*, o estatuto de um livro. Ao contrário de antes, *Exemplos* não mais antecipa *Cobra*, sucede-o. O lugar de “Exemplo”, anterior a “Cobra”, agora é de *Etc.*, antes “Cólofon”. Assim sendo, por mais “flutuação” que possua o livro, ele tem uma ordem, uma seqüência, e sinto-me menos à vontade para compreender a aditiva que abre *Cobra* como um complemento do final do poema anterior, ainda que *Etc.* (2004, p. 302) se encerre, tal como “Exemplo”, ou *Exemplos*, com “cabeça”: “e desaparecemos no silêncio levando com uma grande/ leveza a queimadura inteira da cabeça”. Talvez seja mais pertinente que eu veja em *Cobra*, sobretudo na *Cobra* irredutível das últimas edições da *Poesia toda*, a figura da *oroboro*, e mais uma vez vem-me à mente o Ovo dos alquimistas. Em *Cobra*, aliás, aparece um ovo que é, literalmente, uma “coisa-dois”, tal como a *Rebis*, matéria que resulta do Ovo filosófico e tem como representação o hermafrodita alquímico (2004, p. 314):

> Todo o corpo é um espelho torrencial com as fibras
> dentro das grutas. Cobra

---

que acorda no fundo
de si mesma, o halo
ovovivíparo
levantado ânulo a ânulo

O “fundo de si mesma” é dela, da “Cobra” ovovivípara com seus ovos a explodir dentro da geradora mãe. “[A]s fibras” também estão “dentro”, “das grutas”. “[D]entro das grutas” é início de um verso graficamente recuado, num movimento como que de retorno à interioridade. Um *Ovo filosófico*, lugar da reunião dos princípios masculino e feminino, mora dentro da “Cobra”, mãe da desobediência, mãe também que permite, em seu interior, o nascimento do filho, sendo “ovovivíparo” seu “halo”, seu definidor e transmutado brilho áureo.

Portanto, faz-se o movimento do “ânulo”, a aliança entre o segredo e seu signo, entre o corpo e aquilo que corpo também é, “espelho torrencial”, exuberante e caudaloso como o fluxo menstrual que consagra a primavera em “A Menstruação quando na cidade passava” (2004, p. 197): “O sangue escorria dos pescoços de granito”; da imagem, da *image*, se constrói a menstrualidade da poesia, e começa a ação da imagem na rocha, na mesma reiterada pedra, “fundamental”, hermética. Escorre, brilhante, o fluxo da poesia serpenteada, e a *Cobra reduzida*[11] sugere, com efeito, a *oroboro*, pois morde sua própria cauda e acaba para começar, e começa como acabará, dentro de si mesma, do mesmo modo que dentro da *Cobra* mora uma memória do Ovo filosófico. Além do Ovo “dentro”, há o filho “dentro”; portanto, alquimiada e materna como os mamíferos será a serpente, pois ovípara e vivípara ela é. Recito uma afirmação de Yvette Centeno (1987, p. 59): “de um ovo cósmico de prata surge Phanes-Dionysus, bissexual e contendo em si as sementes de todos os deuses e homens (...). (...) o deus Dionysus (...) é pai e mãe da noite (...), como se diz no sexto livro órfico, é o princípio do não diferenciado, com quem gera outros seres”. Deste modo, a “Cobra”

[11] “Pedra uma/ reduzida a. Pedra”, diz “Para o leitor ler de/vagar”. Brinco com o reaparecimento do vocábulo, ainda que tenha sido eu a grafá-lo agora. *Cobra* “reduzida” a “cobra”? Pois, *Cobra* “reduzida” a “Cobra”. *Cobra* “reduzida” a *oroboro*? Redução? Sim, uma hipótese de redução: a *oroboro* reduz-se no mundo ao estar dedicada a morder-se a si própria. Claro que esta redução será, simbolicamente, uma explosão multiplicadora de sentidos.

ovovivípara tem algo de “Dionysus” e de Orfeu, “vozes comunicantes”, como já se viu, com a poesia de Herberto Helder.

Termina *Cobra* (2004, p. 332):

> E o leite faz-se tenro durante
> os eclipses. Batem em mim as pancadas do pedreiro
> que talha no cálcio a rosa congenital.
> A carne, sufocam-na os astros profundos nos casulos.
> O verão é de azulejo.
> É em nós que se encurva o nervo do arco
> contra a flecha. Deus ataca-me
> na candura. Fica, fria,
> esta rede de jardins diante dos incêndios. E uma criança
> dá a volta à noite, acesa completamente
> pelas mãos. [12]

“[O] leite faz-se tenro”: é mamífera essa “serpente”, vivípara mas também ovípara, pois filosófica a ponto de conceber o Ovo. É também “coisa-dois”, pois a “rosa”, outro símbolo alquímico, como “logo se verá” (HELDER, 2004, p. 278), é “congenital”, apresenta duas genitálias, é, logo, hermafrodita. O canto também se hermafroditiza, pois é nele (“em mim”) que “[b]atem as pancadas” do “pedreiro” que “talha no cálcio”. Cálcio, ressalto, é elemento químico auxiliar da obtenção de metais e, no poema, da transmutação dos metais. Transmudado, portanto, estará o poema, trabalhado e transformado num inovador *Übermensch*.

E “[é] em nós que se encurva o nervo do arco”: para além da aliteração, que, ao aproximar na sonoridade, aproxima na idéia o “arco” de sua natureza curva de levar a outras significações, “arco” remete a música, mas remete também a seu próprio significante; não obstante a expressão “arco” e “flecha”, que faz do ataque divino terno como o “leite” e cândido como o próprio canto, “arco” é um anagrama do verbo “coar”. Sou levado, assim, a recuperar a “árvore” desproibitiva do mesmo *Cobra* (2004, p. 325), “árvore” que coa a “mais limpa chama”, o fruto libertário colhido na boca por Eva e, incendiado, mais libertário ainda na poesia herbertiana. E, se quiser o leitor “ler de/vagar” *e* divagar, falta apenas uma letra para

[12] Na versão da *Poesia toda* de 1981, lê-se “calcário” onde se lê “cálcio” em 1990 (p. 377), 1996 (p. 377) e 2004, e lê-se “asfixiam-na” no lugar do “sufocam-na” de 1990 (p. 377) e 1996 (p. 377) e 2004.

“arco” ser anagrama de cobra: *Cobra*, portanto, empreende um “arco” para, em seu final, chegar a seu começo.

A criança herbertianamente *Übermensch*, saída do Ovo da *Cobra*, acende a “noite” “pelas mãos”. Se, no dizer já citado de Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 145), “a ‘mãe’ (...) está contida no ‘filho’ que ela originou”, “[s]e mexem as mãos memoriais as mães/ transmudam/ o mundo” (HELDER, 2004, p. 501); “pelas mãos” é, justamente, como a “criança” na qual está “contida” a mãe “dá a volta à noite”. As “mãos” são do filho, mas, ao mesmo tempo, das “mães”, pois nela ele está, assim como o Ovo está na mamífera “serpente”. Na última estrofe do poema, “O verão é de azulejo” – pormenor: a temperatura pela qual se começa a aquecer o *atanor*, segundo Hutin (1992, p. 74), é de “60 a 70º aproximadamente”, “temperatura estival do Egito” –, e, se é uma aditiva que abre o poema, faz-se a *oroboro*: “E então vinha a baforada do estio como se abrissem uma porta” (2004, p. 305), a “noite” foi “acesa” pela “criança”, “[e]”, assim, vem “a baforada do estio” “de azulejo”.

O círculo, logo, é feito na *reduzida Cobra* das últimas *Poesia toda*, sem nenhuma outra parte, no livro *grande*, que seja imediatamente anexável, como motivação ou complemento, à aditiva que inaugura o livro *pequeno*. Saliento que, “em alquimia, o símbolo do ouro é o do círculo como centro”, nas palavras de Maria Lúcia (1986, p. 252). Assim sendo, as “habitações concêntricas/ de insônias, luzes, vozes, trevas, bebedeiras” que se lêem em *Última ciência* (2004, p. 453), possíveis dado o toque de Deus no poema (“Se Deus me toca no fundo da palavra”), também serão, à maneira da *oroboro*, símbolos do “ouro”, pois seus centros serão circulares. Do modo análogo, a multiplicidade cinematográfica de Apollinaire em “*(memória, montagem)*”, texto de *Photomaton & Vox* (1995, p. 148) que, como se sabe, já pertenceu a *Cobra*, guardará uma memória alquímica, uma vez que o poeta francês percebeu que “[e]ra simples ser múltiplo; bastava ter o centro em toda a parte”: “o

círculo como centro" e "o centro em toda a parte" possibilitam a multiplicidade na totalidade, a *máxima abrangência*, pois convocam a *oroboro* e apontam para "o ouro".

Mui brevemente, comento que a possibilidade de se tratar o *Cobra* das mais recentes *Poesia toda* como o definitivo é reforçada por *Herberto Helder Ou o poema contínuo*, de que tratarei no capítulo de encerramento deste *Do mundo de Herberto Helder*. No livro de 2001, apesar de não constar nenhum fragmento do *Cobra* de 1990, 1996 e 2004, constam trechos do *Cobra* original, mas o nome do livro que *Herberto Helder Ou o poema contínuo* assinala como sendo origem desses trechos é *Exemplos*.

Falei muito da *oroboro*, símbolo alquímico. Segundo Hutin (1992, p. 22), ela é a "Serpente que morde a própria cauda", e tem "no centro a fórmula '*en tô pan*' ('um o Todo'), símbolo ao mesmo tempo da unidade cósmica e da Obra que não tem princípio nem fim". *Cobra*, como espero ter apontado, "não tem princípio nem fim", pois seu encerramento estival, com o "verão" "de "azulejo" da última estofe, aponta para a abertura do poema, "a baforada do estio". E a "serpente" de *Cobra* (2004, p. 315-316) é, efetivamente, dourada:

> E gravava-se o ouro nos centros
> ávidos
> e o ar no espaço e a seda
> no tacto. O sexo brilhava sobre as mãos
> no fundo expansivo dos quartos,
> crepitando com a lepra.
> Senti nas falangetas o leite manso e a madeira alumiada
> pelos poros ferozes: o centrípeto feixe das coisas.
> Senti o mundo tenso como o halo de um
> dióspiro. Vi a serpente concentrada como um nó de cobalto.
> – O sonho tão severo e a labareda
> dentro e o trabalho dos dedos e dos olhos.[13]

"[O] ouro" se grava como inscrições em anéis ("De anel para anel,a garganta por onde o corpo/ se arranca de dentro" são versos também de *Cobra* (2004, p. 320)), elos entre o

[13] "centrípeto", na versão de 1981(p. 549), é o "feixe dos olhos", sendo este último vocábulo o que encerra a estrofe na versão mais recente; e é o "feixe" que se mostra (1981, p. 549) "[t]enso como o halo de um dióspiro", não, como em 1990 (p. 362), 1996 (p. 362) e 2004, "o mundo". Além do mais, o comparante à concentração da "serpente", na versão de 1981(p. 549), é "um olho de cobalto", não "um nó". "nó", metonímia de dedo, ganha estatuto semelhante ao de "olho", e a visão se estende à mão para que se dê o exercício da escrita. Outra mudança: a estrofe antiga (1981, p. 549) encerra-se com "trabalho", enquanto as mais recentes especificam que este "trabalho" é "dos dedos e dos olhos".

símbolo alquímico e o poema transmutado, saído do Ovo da “serpente” ovovivípara, da mãe fortemente alquimiada, poema criança que tem em si, gravado, “o ouro nos centros/ ávidos”. Entre estes centros está, certamente, o “pénis”, pois quem “vê” (2004, p. 310) o sujeito poético “deslumbra-se com o pénis” (2004, p. 30), membro da procriação, co-criador de elos e crianças alquímicas, mas também praticante de um sexo não-procriador – há alquimia aqui, mas há mais do que alquimia aqui. “De anel para anel” faz-se a aliança de um profundo casamento áureo entre “serpente” e “Obra”, “Obra” e leitor adepto, “Obra” e múltiplas extrapolações, etc.: “(...) E eu estou soldado por cada laço da carne/ aos laços/ das constelações” (HLEDER, 2004, p. 329); já se viu que, segundo Jamblico (apud HUTIN, 1992, p. 50), “o mundo é um animal vivo de que todas as partes (...) estão ligadas entre si de uma maneira necessária”.

Solda-se a “Obra”, assim, às “constelações”, e faz-se um tipo de “laço” carnal que sugere fortemente a figura da *oroboro*. Ela se assemelha ao resultado da ligação entre canto e “constelações”, já que ambos são partes conectadas, aliançadas, do universo que a prática poética quer conhecer profundamente e construir como universo *ultimate*. A serpente que morde a própria cauda, logo, pode simbolizar o resultado da solda que une o *Übermensch* da poesia (claro, a “criança/ aurífera”, a “criança/ de boca truculenta, alumiada (...)” (HELDER, 2004, p. 329)), ao mundo, num gesto de atenção à necessidade apontada por Jamblico. Assim, “soldado”, poderá o canto estar “dentro” como “a labareda”, o “fogo” masculino que se deixa transformar pelo feminino, pela mãe-serpente; ela está, construtora que é, no “sonho tão severo”, rígido tal o “ofício debruçado” de cantar, de “polir a jóia” (2004, p. 453) do poema. Assinalo que, “sagitariamente” (HELDER, 1995, p. 152) “soldado” ao universo, o seteiro será também “soldado” guerreador: “a poesia”, claro, “é feita contra”, e uma. Além disso, “Herberto Helder tem a paixão do crime”, como afirma Maria Estela Guedes (1979, p. 226), e pratica (2004, p. 456) “uma arte inextrincável que/, pela doçura (...)/ (...)/ (...), queima tudo,

mata,/ mata". "[P]ela doçura", sim, num alargamento de sentidos, mas matante a "arte", "soldado" o poema.

Se há a mãe, há mais um movimento que retorna ao centro ("Esta é a mãe central" (HELDER, 2004, p. 342)), pois "o centrípeto feixe das coisas" ruma para dentro da mãe, capaz de dar "o leite manso", "terno" em outra estrofe de *Cobra*. No centro, e não sozinha, de fato está a mãe-serpente, "concentrada", *con*centrada, "como um nó de cobalto" (elemento cujo símbolo na tabela periódica é, não casualmente, *Co*, mesma grafia do prefixo da união), com o filho, o in-fans que a ela se une para empreender a aurificação do canto. Mais um fruto figura em *Cobra*, "um/ dióspiro", e os "olhos" permitem aos "dedos" levar o caqui à boca num exercício de tomada de "poder das mãos dos animais" (2004, p. 325), plenos de *anima* que são os frutos deste poema. Além disso, impressiona-me perceber o étimo do nome deste fruto; de acordo com o *Dicionário Houaiss*, "dióspiro" vem "do gr. *dióspuron* 'alimento de Zeus'" (CD-ROM): é um alimento divino, pois, o fruto cujo "halo" é "tenso" como "o mundo", e será um tanto divina, por conseqüência, a tensa *concentração* da "serpente". Com efeito, não há alimentos divinos que sejam interditados a um humano que seja da *Cobra* aliado.

Ademais, a *anima* das árvores, "a alma da madeira", como já se viu em *Do mundo* (2004, p. 528), é de amante, de mãe (*mater* para madeira e mãe), e ao "leite manso" se une, por uma aditiva, "a madeira alumiada", dourada como o ouro que resulta do filho maternal. Se "o ouro" foi gravado é porque resultaram "as pancadas do pedreiro" que bateram no poema, transmudaram-no em ser de ouro, ele mesmo uma *Cobra*, uma *oroboro*, um filho que é mãe em estado de potência; se *Cobra*, *obra*, termo alquimiado, termo sobretudo poético. A serpente, todavia, não é só *Cobra*. *Última ciência* (2004, p. 464) também traz este animal, com semelhantes denotações:

> Se olhas a serpente nos olhos, sentes como a inocência
> é insondável e o terror é um arrepio
> lírico. Sabes tudo.

> A constelação de corolas está madura contra o granito alto
> nas voragens. Rosaceamente.
> A tua vida entra em si mesma até ao centro.
> podes fechar os olhos, podes ouvir o que disseste
> atrás das vozes
> do poema.

"[T]error sentido beleza" é um verso da estrofe de abertura de *Os selos* (2004, p. 471), e já se viu, na leitura de *Retrato em movimento*, que "terror" diz de multiplicação de sentidos. Portanto, se multiplica os sentidos é "lírico", poético, mas "lírico" na medida em que arrepia, em que permite à segunda pessoa olhar "a serpente nos olhos", empreender uma hipnose em dupla mão, acessar uma "inocência" "insondável". Se o sujeito é in-fans, criança na trajetória de um peculiar e hermético *Übermensch*, a segunda pessoa – o leitor e a própria linguagem –, também o será, e para isso basta que ela também saiba "tudo" a partir de uma troca de olhar com a serpente-mãe. Sorvido pelas "voragens" do olhar da "serpente" mãe, poderá a segunda pessoa ter sua "vida em si mesma até ao centro", até o que nela há de sua própria "mãe central". "[A]trás das vozes/ do poema" disse algo este *tu*, e está transmudada a segunda pessoa: ela é, como se viu em "Para o leitor ler de/vagar", pedra preciosa, ela é quem deverá empreender uma parte vital do processo.

Silvina Lopes (2003a, p. 50) observa que há "elementos fulcrais" do "mito de Perseu" "em HH"; a ensaísta descreve o mito:

> Medusa, das três Gorgonas a única mortal, tinha o poder de petrificar aquele que a olhasse. Era a morte pelo fascínio, o sangue parava nas veias daquele que era olhado. Mas Perseu, ao colocar diante do olhar de Medusa o seu escudo-espelho, virou o feitiço contra o feiticeiro, provocou a morte dela. Segundo Apolodoro, Perseu, depois de ter cortado a cabeça de Medusa, recolheu o seu sangue, que servia a Asklépius para ressuscitar os mortos. Outras versões do mito dão outro destino ao sangue (...), em todas elas ocorreu algo de decisivo: passagem do terror à afirmação do outro: vida, beleza, sentido.

Ainda que, diz Silvina, "a serpente do primeiro dos versos atrás transcritos não" aluda "necessariamente à Medusa" – sim, a autora, em seu ensaio, cita os mesmos versos que citei há pouco –, há o "fascínio", e a "morte pelo fascínio". O "terror" será um "arrepio lírico" precisamente porque a "inocência" "insondável" depara-se com a mortalidade, e faz-se a "passagem do terror à afirmação do outro: vida, beleza, sentido", ou, em outras palavras, a

"vida entra em si mesma até ao centro", pois se depara com a morte e suas conseqüentes possibilidades – ressurreição, metamorfose, poesia, e metamorfose inclusive no "'eu' sempre em desdobramento num 'tu'", nas palavras de Silvina (2003a, p. 53). É, enfim, o encontro da "inocência" com a experiência (voltarei em breve a tratar deste encontro), expressa no poema pelo vocábulo "madura".

Tal maturidade dá-se "[r]osaceamente", e mais um símbolo da alquimia comparece à poética de Herberto Helder. A rosa, no simbolismo alquímico, representa a cor vermelha, cor da Pedra filosofal, vermelho brilhante, rubi. "(...) as mulheres não pensam: abrem/ rosas tenebrosas" (HELDER, 2004, p. 142): se obscuras são as práticas poética e alquímica, na medida em que dependem da noite e das trevas para ter lugar, "tenebrosas" são também as "rosas" das mulheres. Mas o antepositivo das trevas, da obscuridade, o *tenèbra*, ele mesmo tem a companhia, em seu fim, das "rosas" grafadas – teneb*rosas* –, e posso agora supor que as rosas resultam da própria prática que tem lugar na escuridão. Os versos supracitados pertencem à parte "III" de *Lugar* (2004, p. 141), iniciada, como já se viu, pela "roseira" no ventre das mulheres, e que volto a citar:

> As mulheres têm uma assombrada roseira
> fria espalhada no ventre.
> Uma quente roseira às vezes, uma planta
> de treva.

Mais um dado da obscuridade – que remete também ao "ofício" de poeta ("Temos um talento doloroso e obscuro") descrito em "Aos amigos", do mesmo *Lugar* (2004, p. 127) –: "assombrada" é a "roseira", plena de sombras, sombria como o "talento" da poesia. "Fria", "às vezes" "quente" a "roseira", feminina e capaz de receber o calor da masculinidade, mas muito remissiva ao vermelho da Pedra filosofal e à possibilidade que ela tem de geração de ouro e de *Übermensch* poético. Jung (1957, p. 312-313) tratou da obscuridade na prática alquímica:

> El alquimista tiene conciencia de que escribe con oscuridad. Cierto es que admite que escribe de un modo velado deliberadamente, pero en ninguna parte dice – por lo menos que yo sepa – que no *pueda* escribir de otra manera. El alquimista hace de la

> necesidad virtud, al afirmar o que está obligado a guardar secreto por esta o aquella razón, o que pretende manifestar la verdad con tanta claridad posible, sólo que precisamente no quiere decir *en voz alta* lo que es la *prima materia* (...).

Jung diz que a obscuridade é opção do alquimista, que não quer a clareza por uma questão de escolha. Mas a múltipla poesia herbertiana, que não se basta na alquimia, tem, como já foi dito, um aspecto trágico; Lucia Helena (1983, p. 25) afirma que é "próprio do trágico não optar". Assim sendo, o canto de Herberto Helder não opta pela obscuridade, mas ela, por fazer parte de seu "talento", se lhe impõe como condição trágica, como uma espécie de *moira*. De todo modo, mesmo a alquimia deve a sua obscuridade, a seu hermetismo (aqui no sentido corrente, herdeiro também, por sua vez, da obscuridade de Hermes), a riqueza simbólica que dela advém. Mesmo o ouro dos alquimistas é simbólico, e o enigma faz parte do processo alquímico, como afirma Yvette Centeno (1987, p. 18): "Na alquimia, o homem, partindo muito embora da matéria (*prima materia*), é aos seus próprios e mais profundos enigmas que chega". Portanto, não poderia haver demasiada clareza num tipo de filosofia que lida com "enigmas" e com símbolos; além de tudo, a riqueza que provém da alquimia é semelhante à da poesia herbertiana, ambígua, logo "múltipla e multiplicadora" (HELDER, 1995, p. 55).

"[R]osa" e obscuridade encontram-se também na abertura de *Última ciência* (2004, p. 429-430):

> Com uma rosa no fundo da cabeça, que maneira obscura
> de morte. O perfume a sangue à volta da camisa
> fria, a boca cheia de ar, a memória
> ecoando com as vozes
> de agora. (...)
> (...)
> O dom que transtorna a criança ardente é leve como
> a respiração, leve como
> a agonia.
> Uma rosa no fundo da cabeça.

O "fundo da cabeça" é o que há de mais profundo, de mais dentro do órgão receptor do conhecimento, mas aprecio lê-lo também como sugestão de "fundo" do cadinho, lugar da experiência alquímica que recebe a "rosa" e obscurece a "morte". Obscuro é o hermetismo,

obscura é a morte que permite o advento, num espaço de masculinidade, da mulher e da criança. “Fria”, feminina até no gênero gramatical, é a “camisa” onde mora o corpo masculino, e faz-se o conhecimento pelos ecos da “memória”; lá estão a mãe, onde morou e voltará a morar a criança, e toda a tradição poética e hermética com quem se irmana o canto “de agora”. “dom” é talento, é “ofício cantante”, é o trabalho das mulheres e da feitura de poemas; mas é também presente, prenda, aquilo que o filho herda da mãe e vice-versa, estando incestados os dois. O “dom que transtorna a criança ardente”, pois, “é leve como/ a respiração”, já que o pneuma vital é também leve “como/ a agonia”; já tratei da *nigredo*, primeiro estágio da prática alquímica, fase negra, fase da morte simbólica. Portanto, há-de se morrer com “[u]ma rosa no fundo da cabeça”, uma “maneira obscura/ de morte” para que se dê a metamorfose.

Na parte “V” da “Elegia múltipla” (2004, p. 68), as roseiras, cujas “rosas” em *Lugar* serão “tenebrosas”, são “aterradoras”:

> – Por sobre frias canções e roseiras aterradoras,
> minha carne ligada nutre o silêncio maravilhoso
> de uma grande vida.

Se rosa simboliza a cor vermelha da pedra a se obter, não posso esquecer que rosa é também uma flor, portanto filha da terra. As “roseiras aterradoras”, portanto, são “tenebrosas” como as “rosas” de *Lugar*, mas também devolutivas a terra, a*terra*doras. Este último adjetivo guarda o sufixo *-dor*, elemento que compõe substantivos com caráter de agente. Assim sendo, e sendo aterrar *pôr na terra*, causam “terror” as “roseiras” ao multiplicarem os sentidos, mas não deixam de dizer da terra necessária para que tenham lugar a morte e a ressurreição. As “canções” que se encontram junto às “roseiras” são “frias” porque telúricas, e a “carne” é “ligada”, sendo ela *soldada* “por cada laço da carne/ aos laços/ das constelações” (HELDER, 2004, p. 329); numa perspectiva de *máxima abrangência*, é capaz “de uma grande vida” o poema, pois ele é um “objecto carregado de poderes magníficos, terríficos”, em palavras de

Herberto Helder (2001a, p. 191). “[R]oseira” e “rosas” encerram a parte “V” da “Elegia múltipla” (2004, p. 68):

> – Uma roseira, mesmo
> incomparável, cobre tudo com a sua distracção vermelha.
> Por detrás da noite de pendidas
> rosas, a carne é triste e perfeita
> como um livro.

“Uma roseira” específica, “incomparável” se a*terra*dora, telúrica e alquimiada. Ela “cobre tudo com a sua distracção vermelha”, e a pedra rubra, filosofal, é anunciada, pois a “roseira” ocupa “tudo” num estado *dis*-traído: ela não trai, mantém sua fidelidade, seu “apego à terra” (HATHERLY, 1999, p. 55) e à natureza de poesia que possui. Esta é “a rosa extremamente escrita” de *Do mundo* (2004, p. 522), “a rosa” que vive *no* e *a partir do* poema. Não obstante, apetece-me ler o “cobre” da “Elegia múltipla” também como substantivo, como metal. Se não é considerado nobre no universo da alquimia, sendo apenas o segundo estágio por que passam os metais até se transmudarem em ouro, o “cobre” equivale, na simbologia alquímica, ao planeta Vênus, feminino já a partir do nome latino de Afrodite. Ocorre-me *O nascimento de Vênus*, pintura de Botticelli que reforça a associação entre “rosas” e a deusa do amor: sobre uma concha surge Vênus, soprada até uma praia por um casal, em posição acentuadamente erótica, de deuses eólicos; recebe-a uma ninfa que a cobrirá com um manto, e chovem “rosas” sobre a cena. Seria abusivo cogitar que uma “roseira” “incomparável” é a origem destas pétalas? Talvez não, porque é “incomparável” o universo mitológico onde acontece a cena do nascimento da deusa do amor. A Vênus de Botticelli lembra-me o erotismo permitido n’*Os Lusíadas* (*Lus*, IX, 83) pela Vênus camoniana:

> Oh! que famintos beijos na floresta,
> E que mimoso choro que soava!
> Que afagos tão suaves, que ira honesta,
> Que em risinhos alegres se tornava!
> O que mais passam na manhã e na sesta,
> Que Vénus com prazeres inflamava,
> *Milhor* é *exprimentá-lo* que julgá-lo;
> Mas julgue-o quem não pode *exprimentá-lo.*

A “roseira” que é “cobre” em “tudo”, receptora da Vênus que “com prazeres inflamava” a prática erótica entre ninfas e navegadores, cria uma ambiência de erotismo e, deste modo, erotizada está a “carne” “Por detrás da noite”. O amor, eternizado em “Teorema”, tem, na poética herbertiana, íntima relação com a morte, mas também com a desobediência que permite a obtenção da maçã interditada pela moral. Delicio-me com esta nova convergência entre Herberto e Camões, pois ela é pretextada pelo drible que ambos logram dar à moral consagrada, o último convocando a pagã mitologia.

De todo modo, a “carne” é “triste” porque dolorosamente poética, assim como são “tristes” “os amigos” de “Aos amigos”. Mas ela pode ser “perfeita”, feita inteira, porque o ambiente do final da parte “V” da “Elegia múltipla”, ao seduzir Vênus pela sugestão de “cobre”, é carregado dum erotismo tão sem juízo, ou seja, para além do julgamento moral, como o que permitiu os “famintos”, plenos de animalidade, “beijos na floresta”. Se me é permitido outro desvio nesta leitura, digo da “carne” que “é triste e perfeita/ como um livro”: claro está que “*um*” livro, por um lado, indefine, e assim todos os livros são, ao menos potencialmente, perfeitos; por outro lado, no entanto, “*um*” é numeral, e como é “triste”, rouco e tormentoso o final de *um* “livro” laudatório como *Os Lusíadas*, constrói-se uma hipótese de *perfeição*: das “memórias gloriosas” (*Lus*, I, 2, 1) à inglória memória do cantor empobrecido, perfaz-se um caminho, se não de *máxima*, ao menos de grande *abrangência*. Assim, como vi a Vênus camoniana na perfeição da “carne” livresca da última estrofe citada de Herberto Helder, aprecio ver, de braço dado a Herberto, *Os Lusíadas* como “um livro” “perfeito”.

De um para o outro, agora: Camões começa seu livro com uma musa nova que cala a “Musa antiga” (*Lus*, I, 3, 7); Herberto Helder, por sua vez, trata de “rosas” ao tratar do trato com as palavras num poema, justamente, de musas, a parte “VIII” de “As musas cegas” (2004, p. 97):

> Tudo isto é uma musa, um poder, uma pungente
> sabedoria. As rosas que há
> nas palavras, as palavras que estão
> no alto como fungos luminosos, as palavras
> que gravitam em baixo
> no instável momento que avança e recua
> ao pé da eternidade (...)
> (...)
> (...) tudo isso
> disposto para a inquietação de um ofício.

"[T]udo isso/ disposto", assim como as ferramentas se dispõem no quadro de Wright: um ambiente afim ao alquímico se estabelece para a realização da escrita. A "pungente/ sabedoria" que advirá do poema será "uma musa", o fim do esquecimento, a mesma ambiência que pôde trazer Vênus ao poema camoniano. E as "rosas", aqui, "há/ nas palavras" "que estão/ no alto" como no alto estão "as rosas" que cobrem a deusa do amor no quadro de Botticelli. Mas ao solo "caem" as pétalas das "rosas", pela gravidade, e "gravitam em baixo" "as palavras", pois o "que está em baixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está em baixo, para cumprimento dos milagres de uma só coisa", como escreveu Hermes Trismegisto (apud HUTIN, 1992, p. 36). Os "milagres" a advir das musas em "As musas cegas" (cegas como Homero, Camões e Borges) é o poema, "a inquietação de um ofício", a renovação de uma arte que diz da alquimia, mas diz também de todos os poetas que compõem, como os três cegos há pouco citados, a irmandade escolhida por Herberto Helder. Falei da irmandade, e mais um poeta pode, pela via do hermetismo, voltar a este estudo: Fiama Hasse Pais Brandão:

> (...) Nada se opõe, tudo difere, este sistema simbólico
> inclui os gritos, com mais numerosas referências.
>
> Tudo o que disse com literalidade deverá parecer,
> agora, o aviso de que a minha vida é a mais hermética (2006, p. 192)

"Nada se opõe" lembra a *Tábua de Esmeraldina*: "O que está em baixo é como o que está em cima (...)". Por outro lado, o "tudo difere" remete, claro, ao plano do significante; não houvesse diferenciação, não haveria significados na língua, assim como, numa circunstância de "indiferenciação de todo o material poético" (SILVA, 2000, p. 133), o resultado seria uma

mixórdia. Mas diferenciação não significa oposição, e sim complementaridade, possibilidade de sentido no fazer lingüístico e, conseqüentemente, no poético. É o fazer poético, lugar da alquimia própria herbertiana, que se dá com "literalidade" em "A minha vida, a mais hermética", poema que começa com o sintagma, já citado em "A canção", "Este amor literal" (2006, p. 192). Numa poética que se mostra auto-referencial e laboriosa no trato com a linguagem como a de Fiama Hasse Pais Brandão, o amor poético será "literal" (2006, p. 192): amor pelo rigor, amor pela letra, vida dedicada à "literalidade", à *literariedade*. Deste modo, "o aviso de que a minha vida é a mais hermética" é a notícia de que o hermetismo, a prática que exige um leitor tão laborioso como o trabalho feito sobre a linguagem, encontra-se na poesia do mesmo modo que a alquimia herbertiana será poética, ou seja, feita *por* e *em* poemas.

Se poetas podem-se irmanar, Fiama escreve: "(...) sendo a tradição um único/ tempo, estou na mesma situação de blake" (2006, p. 192): "na mesma situação" de Herberto Helder que, na parte "VII" de "As musas cegas" (2004, p. 94), cronologicamente, portanto, antes do poema de Fiama, escreveu, sem deixar de ter em conta a inocência blakeana: "(...) cada vez a minha vida/ é mais hermética". Nesta formidável conversa, o poema de Fiama estanca a progressão do poema herbertiano, pois, no caso de "As musas cegas", há um processo, a "vida" sendo "cada vez" "mais hermética"; isto aponta para um burilamento do próprio fazer poético rumo a um rigor "cada vez" maior, e não perco de vista que, sendo "As musas cegas", originalmente, dos anos 60, havia muita poesia ainda a se escrever no *poema contínuo*. Por outro lado, "o aviso" de Fiama diz de um hermetismo já construído, pronto e posto em perspectiva: "a minha vida é a mais hermética", se não entre todas, pelo menos "a mais hermética" possível. Portanto, "[p]or muito que a" "escrita" de Fiama "decalque" um sintagma de Herberto Helder, ela diz "numa fissura do verso uma outra coisa" (2006, p. 162): a irmandade poética faz-se de heranças, mas, sobretudo, de outras coisas. E, se de irmandade

mais uma vez falo, Herberto Helder, em *Última ciência* (2004, p. 468), faz com que frutifiquem os poetas na árvore das rosas:

> Pratiquei a minha arte de roseira: a fria
> inclinação das rosas contra os dedos
> iluminava em baixo
> as palavras.
> Abri-as até dentro onde era negro o coração
> nas cápsulas. Das rosas fundas, da fundura nas palavras.
> Transfigurei-as.

A "arte de roseira" pode dizer, claro, da árvore que produz as "rosas", e assim tem-se a idéia de que "rosas" são os poetas em coletividade (advindos de uma única raiz, a poesia), cujas artes se encontram na interminável história da literatura. No caso da lírica de Herberto Helder, receptora de diversas outras líricas de diversas origens, uma leitura assim parece-me, decerto, pertinente. "[A]rte de roseira" também diz de arte alquímica, pois as "rosas" existem nas "palavras", e são "as palavras" iluminadas pelas "rosas" as que importam na estrofe supracitada. Dos "dedos" "contra" os quais se inclinam as "rosas", ou seja, dos dedos onde se en*contra*m as "rosas", saem as "palavras" iluminadas, douradas, alquimiadas. Além disso, "onde era negro o coração" insinua a negra arte, lugar das "rosas", ou "palavras", mais "fundas", mais mergulhadas na água feminil que é origem e útero.

Mas há no poema, certamente, uma hermética idéia rosácea de irmandade, e a esta irmandade, e à própria *Ars Magna*, se cumpre uma espécie de – ainda que renovadora, transfiguradora ("[t]ransfigurei-as"), nova como a musa que importa para Camões – fidelidade alquímica, algo como a "distracção vermelha" (não-traição em vermelho) com que a "roseira" "incomparável" da "Elegia múltipla" "cobre", afroditiza "tudo". Saliento, num prazeroso susto: encontram-se, no mesmo parágrafo, enfim, Hermes e Afrodite, ainda que por transformações de seus nomes[14], e pode-se compor o nome da coisa-dois em sua plenitude: "rosas" "nas palavras" em cima e "em baixo", portanto, dizem do hermafroditismo, daquilo que aponta para a realização da obra cujo ambiente foi "disposto" e exposto pela estrofe

[14] Não faz mal: *hermafrodita* também é a transformação de ambos os nomes para a feitura dum vocábulo "perfeito".

recém-citada de “As musas cegas”, que me convida a citar de novo uma estrofe de *Última ciência* (2004, p. 457):

> O canteiro cheira à pedra. Da rosa cavada nela cheirará
> por dedos e pensamento,
> à obra?
> (...)
> (...) – O canteiro é a sua
> rosa, a sua
> obra
> desabrochada.

A “rosa” é a “obra/ desabrochada”, é algo, no dizer de Rilke, “inteiro”, é Hermes e Afrodite no “milagre de uma só coisa”. Diz Silvina Lopes (2003a, p. 48) da “rosa como centro do mundo, o terrível acesso à leveza do nome próprio”, e penso, evidentemente, num desabrochamento da ordem mesma da nomeação. O milagre, pelo “nome próprio”, apropriado, descerra-se, mostra-se àquele cujo “ofício” é o “desviado” “ofício de canteiro” (2004, p. 162); o próprio sujeito, “canteiro”, torna-se a obra, e a “rosa” que é a “obra” mostra-se pelas “palavras” rosáceas que comparecem a “As musas cegas”. E, se já se viu que “porta” guarda, “em termos alquímicos”, “a chave do segredo”, segundo João Amadeu C. da Silva (2000, p. 54), uma “porta” se abre às próprias rosas em *Os selos* (2004, p. 486):

> Entre porta e porta – a porta que abre à água e a porta aberta
> aos roseirais coruscantes
> que o ar sustenta: eu vejo
> leões. Não são gárgulas: das bocas não jorra a claridade
> lavrada. Divididos ao meio pelo
> coração. (...)

“Entre porta e porta”: uma, por que não?, “à água”, à *albedo*, outra aos “roseiras coruscantes”, ao próprio ouro e à irmandade de poetas dourados que são rosas e, ao mesmo tempo, “leões”, criaturas em estado de *anima*lidade. “Não são gárgulas”, não é “lavrada” sua “claridade”, e sim algo da ordem do “idioma demoníaco” (HELDER, 2004, p. 471), fruto do gênio, logo do “coração”. E estes “leões”, gosto de vê-los em vermelho, em rubi, em *rubedo*.

5.5 A *RUBEDO*, UMA CIÊNCIA ENLOUQUECIDA E A QUINTESSENCIAL OURIVESARIA

Chego, com os “leões” que quero ver vermelhos, ao vermelho da pedra. Afirma Gilda Santos (1989, p. 118):

> A consciência adquirida na fase do *albedo* é desenvolvida até ganhar sua maior força na fase terminal: a do *rubedo*, ou a fase vermelha. O *rubedo* é sangue, paixão, sublimação. É o enxofre, o rubi. É a fase da obtenção da ‘pedra em vermelho’, a única que permite a transformação dos metais inferiores em ouro. É, portanto, a fase do triunfo do iniciado.

Albedo é a coagulação resultante da putrefação primeira. *Rubedo*, sendo a fase da obtenção da “pedra em vermelho”, do “triunfo do iniciado”, é análoga à vitória da serpente, do poema e do leitor em *Última ciência*: “Rosaceamente” “está madura” a alquimia, está alcançada a pedra, está feito um infantil *Übermensch* poético. A criança alquimiada, em *Do mundo* (2004, p. 517), inventa a nova realidade:

> As crianças entram no sono que as aguardava como uma sala.
> Eu cá sou caldeada na minha labareda.
> (...)
> Sacode-se a árvore do ar: eu cá sou de plutónio, chamejo, caio.
> Os dias separam-se das suas trevas internas.

A putrefação primeira, a fase da *nigredo*, foi superada; a coagulação que é a *albedo* permite a *rubedo*, a obtenção da pedra vermelha; assim, “[o]s dias separam-se das suas trevas internas”, os dias se iluminam a partir da realidade nova que a criança inventa. Realiza-se neste poema, mais uma vez, o mergulho do princípio masculino, “labareda”, no feminino, água, e podem-se fundir os dois princípios para que se efetue a transmutação dos metais. Caldear, com efeito, diz do mergulho do metal na água; portanto, “caio” após chamejar, após ser homem, na água, e a árvore da fruta liberada e nova “[s]acode-se” num frêmito orgástico que permite, a partir de seus movimentos, a queda (“maçãs caem” (HELDER, 2004, p. 278)) para o conhecimento, para a água, para o feminino.

Uma “pedra vermelha” surge, literalmente, em *Última ciência* (2004, p. 432):

> (...) Engoli
> água. A mãe e a criança demoníaca
> estavam sentadas na pedra vermelha.

> Engoli
> água profunda.

"[Á]gua" é feminino, e a primeira pessoa revela-se, mais uma vez, mulherizada no processo poético: "Engoli/ água", trouxe a mulher para dentro, "profunda", profundamente, no que há de mais fundo do masculino em metamorfose. "A mãe e a criança demoníaca" – "demoníaca" porque genial, divina e contra o Deus do ocidente – "estavam sentadas" "na pedra vermelha", e "na", seguramente, diz *dentro*, mas também diz *sobre*: estão *sobre* a "pedra vermelha" porque é *sobre* esta "pedra" que se debruça uma fortíssima porta de sentidos do "ofício cantante" herbertiano, criador da mãe e do filho que terão lugar em poemas, "vida transformada" (HELDER, 1995, p. 152). Ademais, estar *sobre* a pedra é como estar "sobre si" (HELDER, 2004, p. 83) e, assim, criar um *super* si. Mas *dentro* da pedra estão a "mãe e a criança", e lembro-me de que é da "pedra" filosofal que "seu possuidor", segundo Hutin (1992, p. 5), recebe "toda a espécie de poderes maravilhosos". Portanto, *dentro* da "pedra" que é, neste caso, também uterina, está algo remissivo ao "incesto filosofal", à volta ao útero materno para que, dali, se possam obter os "poderes" da metamorfose do espírito. A pedra também é, simbolicamente, filho, de acordo com Eliade (1979, p. 119): "O *vas mirabile* em que, segundo proclamava Maria a Profetisa, residia todo o segredo alquímico, é 'uma espécie de *matrix* ou *uterus* do qual vai nascer o *filius philosophorum*, a Pedra miraculosa'":

> Não cortem o cordão que liga o corpo à criança do sonho,
> o cordão astral à criança aldebarã, não cortem
> o sangue, o ouro.
> (...)
> (...) Deixem que se espalhem as redes
> da respiração desde o caos materno ao sonho da criança
> exacerbada,
> única. (HELDER, 2004, p. 430-431)

"O caos nunca impediu nada, foi sempre um alimento inebriante" (HELDER, 2004, p. 471). Jung (1957, p. 311), ao refletir acerca das matérias tratadas pela alquimia, usa justamente o termo "caos": "A mi juicio, sería absolutamente descabellado pretender introducir algún orden en el caos infinito de las materias tratadas y de los procedimientos

empleados". Jung diz, com "caos", de uma infinidade de matérias que interessam à alquimia; já disse eu da enorme quantidade de "matérias" que interessam à poesia herbertiana, e é deste "alimento inebriante", dessa *máxima abrangência*, que se nutre a "criança do sonho", a criança do êxtase que indica sua potencialidade xamânica, mágica. Segundo Eliade (2002, p. 32), as crianças que se podem tornar xamãs "choram durante o sono, ficam nervosas e sonhadoras e, aos treze anos, são votadas as xamanismo"; sendo a poética herbertiana lugar de uma especialíssima criança, o sonho, lugar da criança, é o lugar do êxtase e do anúncio da magia.

A mãe nutre a partir de seu caos, de sua potencialidade de prover o "incesto filosófico" dado o "cordão" que poderá ligá-la a seu filho "astral", estelar – "aldebarã" é "essa criança de cabeça habituada aos meteoros", como se lê no mesmo *Última ciência* (2004, p. 434). O filho, "de estrela a estrela da obra" (HELDER, 2004, p. 358), remete à *Magnum Opus*, pela qual, de acordo com Hutin (1992, p. 68), "devia obter-se a Pedra ao rubro, que permitia operar a transmutação em ouro": "não cortem/ o sangue, o ouro", pois "essa criança" "única", demoníaca, cujo sonho extático está unido pelas "redes/ da respiração desde o caos materno" está, com sua mãe, sentada "na pedra vermelha"; "o ouro" é possível, pois a "pedra ao rubro" transformada em "pedra" poética se obteve.

A alquimia, a rigor, apresentava quatro fases: além da *nigredo*, da *albedo* e da *rubedo*, havia a *citrinitas*. Comentei, aqui, sobretudo as três primeiras porque, como salienta Jung (1957, p. 250), "alrededor de los siglos XV y XVI, los colores quedaron reducidos a tres, puesto que la *xantosis*, es decir la llamda *citrinitas*, habiendo quedado poco a poco abandonada, sólo rara vez aparece en la literatura.". Mas são quatro as fases da obtenção da pedra, e fica suposto que o cinco, nas palavras de Centeno (1987, p. 55), é "o número da vida, a quinta-essência dos alquimistas", já que, às fases que são quatro, um quinto elemento se agrega, a própria pedra, o ouro ou o humano transformado. Saliento, antes de mais, que a

idéia da quintessência aparece já em Aristóteles; de acordo com Chauí (2002, p. 404), "o mundo supralunar ou celeste", segundo Aristóteles, "é o dos seres compostos de forma e de uma matéria muito especial, muito leve e pura, incorruptível, o quinto elemento – o éter". Esta "muito especial" "matéria" aparece, nomeadamente, em *Os brancos arquipélagos* (2004, p. 266):

> nervuras respirantes, agulhas, veios luzindo
> ao longo das vozes, espaço que o som apaixona,
> éter a arder, tumulto dealbado na brancura,
> e desaguam ínsulas leves, penínsulas, franjas
> irradiantes (...)

Mais uma vez verifico, neste poema, uma sugestão de *albedo*, a fase branca da alquimia. Vejo também a idéia do pneuma vital, da respiração do nervo que se encontra com a respiração do mundo, pois uma englobante lista se manifesta pela presença, de certo modo surrealista, de nomes cujos significados, pelo menos aparentemente, pouco ou nada tem entre si: "nervuras", "agulhas", "veios", "vozes", "éter", "ínsulas", "franjas", etc. Mas se o encontro é uma das práticas desta poética ("– Cada boca pousada sobre a terra/ pousaria/ sobre a voz universal de outra boca" (HELDER, 2004, p. 33)), todos os nomes do poema podem sofrer a influência da "brancura" e pôr-se em prontidão para que se obtenha a pedra vermelha e, conseqüentemente, o ouro material e simbólico. O "éter", a quintessência aristotélica, está "a arder" *como se* comparecente à própria alquimia, prática em que o fogo é dos mais decisivos componentes, mas, sobretudo, *porque* comparece à poética de Herberto Helder, prática em que o fogo é dos mais decisivos componentes.

E pelo "éter" encontram-se uma memória alquímica e uma ambição cinematográfica; é em "Cinemas" (1998, p. 7) que se lê: "a mão instruída nas coisas mostra, rodando quintuplamente esperta, a volta do mundo, a passagem de campo a campo, fogo, ar, terra, água, éter (ether), verdade transmutada, forma". Um cinema de que se participa pela "mão" ("Qualquer poema é um filme" (HELDER, 1995, p. 148)) que tem cinco dedos (cheguei a enumerar algumas ocorrências de "cinco dedos" em "A canção", e em algumas páginas farei

isto novamente) é um cinema quintessencial. Claro: quintessencial é a arte, pois é "vida transformada" e "memória transmutada", quintessencial é, sobretudo, a "forma" artística.

De éter também tratou Newton, personagem cujo nome figura no "Texto 3" das *Antropofagias*. Antes que eu retorne à quintessência, comento a já rascunhada peculiaridade da ciência que se pratica na própria alquimia e na poética herbertiana, praticante de uma *Última ciência*. A partir da presença "das ciências e das artes" na figura de Hermes, torna-se interessante um comentário de Mabel Rodrigues: "uma série de operações oriundas não só da Alquimia como de épocas anteriores, quando já se praticava a Metalurgia, permanecem até hoje na Química empírica, como manipulações que envolvem aquecimento, fusão, extração, destilação, sublimação, filtração etc"[15]. A alquimia, pois, é uma das origens da química, uma ciência. Eliade (1979, p. 138), ademais, afirma que "a suma do" saber "empírico" da alquimia "se encontra integrada na química". Já se viu que a "última ciência" praticada pela poesia de Herberto Helder é "unânime/ fundamental/ áurea" (2004, p. 435), ciência que começa no fundamento e pode produzir o ouro simbólico do poema, "vida transformada", "vida" metamorfoseada.

Por outro lado, E. F. Hartmann (apud HUTIN, 1992, p. 64) afirma que "é um erro confundir a Alquimia com a Química (...). A Química moderna (...) jamais produziu nada de novo (...). A Alquimia é mais comparável à botânica ou à agricultura que à química". O que importa de fato, tudo isso posto, é que a alquimia se relaciona a diversas ciências, como o próprio Herberto (2006, p. 160) revela em "O nome coroado": "Objectivamente o projecto dos alquimistas era absorver o património cultural sem interditos e a partir dele expandir o conhecimento em todos os espaços". Uma obra como a herbertiana terá a liberdade de ser, assim como o Orfeu hermético de Apollinaire (apud LEITE, 1990, p. 77), "que inventou todas as ciências, todas as artes" e, "[a]poiado na magia, (...) conheceu o futuro", científica e

[15] Disponível em http://www.moderna.com.br/moderna/didaticos/em/artigos/2006/022006-02.htm

mágica a um só tempo, e o que mais ela queira ser em palavras. É em *Última ciência* (2004, p. 447), claro, que figuram versos como:

> (...) Basta às vezes tocar na cara
> às escuras, na idade
> às escuras, entre espumas inundando os dias
> sala a sala – basta para tantas ciências
> de uma vida louca.
> Como se ardeu até ficar de ouro!

Já falei em "idade", "tempo da menstruação" (HELDER, 2004, p. 196), da maturação, da morte e da ressurreição. "[S]ala a sala" "as casas encontram seu inocente jeito de durar contra/ a boca subtil rodeada em cima pela treva das palavras" (HELDER, 2004, p. 9); "da treva", do lugar de onde se nasce, "às escuras", "basta para tantas ciências/ de uma vida louca", de uma vida poeticamente científica e mágica, "vida transformada" não-excludente. Ciência também é saber, e o saber herbertiano dá-se pela prática artística e por uma "Vocação animal", animada e pré-cultural, "[a]rte da melancolia e do instinto" (HELDER, 2004, p. 456). O saber, a ciência, logo, pode advir da mera bebida do vinho: "Misturava-se o vinho dentro de mim, misturava-se/ a ciência na minha carne/ atônita (...)" (HELDER, 2004, p. 93-94): ciência que surge da embriaguez dionisíaca, mas também da natureza, da terra, da mulher, como se lê em *Última ciência* (2004, p. 451-452):

> Mulheres geniais pelo excesso da seda, mães
> do ouro
> vagaroso.
> (...)
> Quem se banha nessas ribeiras fêmeas escoando-se
> nas imagens fica infuso, os membros
> em raio de estrela.
> Está molhado pelo coração dentro.
> Quando pelas suas ciências elas param na memória.
> Quando se abre uma ferida. Quando a ferida
> sangra.

"[S]angra" "a ferida" na festa do mergulho no *Ungrund*, festa ígnea: "este é o espaço da festa e a ferida canta", como escreve Ramos Rosa (1980, p. 55) em "Para o incêndio da festa". É inegável que "ferida" "canta", também, uma marca distintiva, e de novo aparece em Herberto Helder a idéia da distinção do "talento doloroso e obscuro" (2004, p. 127), do "lanho

de sua arma à altura/ da garganta cortada" (2004, p. 497), da marca, enfim, do destino trágico. As "Mulheres geniais" são as que detêm um saber prático, instintivo: "pelas suas ciências elas param na memória", pelos seus saberes maternais, animais, instintivos, não adquiridos, elas resgatam o filho para dentro, para as "ribeiras fêmeas", para a própria memória mítica de uma infantilidade poética.

Mas não contorno as ciências mesmas de que a poética herbertiana lança mão, loucamente, e a loucura, já se sabe, é um dos poderes de que se compõe o poema: "Poema não saindo do poder da loucura" (2004, p. 112). Logo, constrói-se uma aparente contradição que será permissora de uma obra peculiar: "É uma arte louca" (2004, p. 516), e esta *poesia* bebe da ciência hermética e de diversas outras fontes para se construir *toda*, no sentido da ausência de falsas dicotomias: "Ah, pensar com delicadeza,/ imaginar com ferocidade" (2004, p. 112), e *contínua*, no sentido da perene inconclusividade desta "louca" ciência sem *télos*. Assim, com um pensamento delicado e uma imaginação feroz, com ciências a darem o braço a magias, a obra herbertiana diz de si mesma: "Como se ardeu até ficar de ouro!", como se contaminou de muito a fim de atingir "um conhecimento", nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 144), "exaustivo".

Claro está que o "poder da loucura" confere à obra de Herberto Helder um estatuto acorde à mirada nietzscheana que Roberto Machado (1999, p. 29), em afirmação já citada, define: "a arte tem mais valor do que a ciência por ser a força capaz de proporcionar uma experiência dionisíaca". A ciência é contaminada de suficiente loucura para que se possa pôr a serviço desta "arte louca" – mesmo a beleza pode, como se lê em *Do mundo* (2004, p. 519), ser alternativa à ciência, "[b]eleza ou ciência"–, mesmo porque a poesia herbertiana mostra-se inimiga do mundo que Eduardo Portella (1981, p. 29) descreve: "A partir do instante em que o pensamento ocidental fez a sua opção declaradamente científica, as outras formas de conhecimento, apreensão ou manifestação do real, foram sendo progressivamente

desvalorizadas"; já comentei o acentuado valor que a poética herbertiana confere a "outras formas de conhecimento, apreensão ou manifestação do real".

Agora sim, Newton; acerca dele, um cientista, "os que examinaram o assunto" de seu envolvimento com a alquimia, segundo Bernard Cohen e Richard S. Westfall (2002, p. 365), "afirmam que Newton via nela uma forma de filosofia natural (...); parte da atração da alquimia estava numa filosofia que afirmava a existência de agentes imateriais na natureza e a primazia do espírito sobre a matéria do universo". O "éter a arder", quintessencial, comparece às reflexões newtonianas; de acordo com Betty Jo Tetter Dobbs, o éter, para Newton, assemelha-se imenso ao "*pneuma* dos estóicos (...): ambos são materiais e ambos, de algum modo, inspiram as formas dos corpos e dão aos corpos a continuidade e a coerência de forma que está associada á vida" (2002, p. 390).

De modo análogo, o "éter" herbertiano aponta, dada sua ardência em *Os Brancos arquipélagos*, para o nascimento, já que este composto se relaciona ao pneuma vital. Ademais, em perspectiva à "alma da madeira" de *Do mundo*, dou a palavra ao próprio Newton (2002, p. 369), bastante acorde ao já citado comentário de Jamblico: "esta Terra assemelha-se a um grande animal (...) que suga o sopro etéreo para seu revigoramento diário"; diz mais o cientista: o "sopro etéreo" é "a alma material de toda a matéria, que, sendo constantemente inspirada de cima, permeia-a e se consolida com ela numa forma, e depois, se incitada por um calor suave, ativa-a e dá-lhe vida". Há o "suave calor", há a ardência que potencializa o éter de *Os brancos arquipélagos*. Aquela que dá a vida, aliás, "se consolida (...) numa forma", e é exatamente isto o que o sujeito poético de "A Imagem expansiva" (1981, p. 402) é: "*dessa vez única verás o que sou: uma forma*".

Mas, em *Do mundo* (2004, p. 528), a "alma da madeira" (mãe e matéria) é "um diamante", pedra preciosa e ato de amor. O amor herbertiano é "espírito" – palavra usada por Cohen e Westfall ao tratarem de Newton – metamorfoseado por sucessivas mortes, e o

próprio Newton (2002, p. 370) ressalta a necessidade da morte para que se empreenda a alquimia: “A primeira ação (...) é mesclar e confundir as misturas num caos putrefeito”. A matéria, portanto, tem alma, “espírito”, e ressalto que o amor herbertiano permissor da metamorfose do “espírito” é fundamentalmente erótico, portanto material, por isso pode ser sintetizado na imagem preciosa e alquímica do “diamante”. Falei em alma e em corpo num breve espaço, e digo quase literalmente o que já disse em “A macieira”: apostar que o corpo e a carne são tão amorosos e visitáveis como o que se convencionou chamar espírito é apostar, não só no erotismo, mas também na ausência de uma dicotomia que seja fragmentadora do homem. E é claro que não me esqueço de que “espírito” tem, na sua origem, o significado mesmo de sopro vital, ou seja, aquilo que motivará todos os amores, todos os dias amantes.

A quintessência, mais um pouquinho. De imediato, volta o verso de *Os selos* (2004, p. 471): “O caos nunca impediu nada, foi sempre um alimento inebriante”; segundo Alberto Magno (2000, p. 96), “No caos existe *in potentia* a mencionada substância preciosa sob a forma de uma massa (...) dos elementos reunidos”. Assim sendo, “o alimento inebriante” que é o “caos” guarda, “*in potentia*”, a quintessência. Deus, nesta estrofe, “era potência, Deus era unidade rítmica” (2004, p. 471). O pretérito imperfeito, no poema, aponta para um passado que teve considerável duração. “Deus”, por um bom tempo, ou seja, enquanto o caos manteve-se e, por conseguinte, manteve em si a “substância preciosa”, foi “potência” e “unidade rítmica”. Não obstante, o pretérito imperfeito pode cumprir a tarefa que cabe, em sentido estrito, ao futuro do pretérito – *gostava*, por exemplo em lugar de *gostaria*. Desse modo, “Deus” *seria* potência caso se mantivesse quintessencial, ao invés de se tornar mote opressor.

Portanto, a “conversa de ida e volta” (2004, p. 472) “com Deus” serve para resgatar-Lhe a “*potentia*”, a “potência”, e transformar-Lhe, através do poema, naquilo que Ele era quando “o caos foi” “um alimento inebriante”. Se o caos é o lugar de Deus como

quintessência, também é o lugar das mães: "(...) Deixem que se espalhem as redes/ da respiração desde o caos materno ao sonho da criança/ exacerbada,/ única" (2004, p. 431). Em *Última ciência*, portanto, a quintessência que herda, pelas "redes/ da respiração", a "criança" "exacerbada" e "única", vem do "caos materno", ou seja, daquilo que a mãe pode ter de divino.

A pedra filosofal, na alquimia, é o próprio elemento quintessencial. De acordo com Yvette Centeno (1987, p. 97), "a totalidade do ser humano – o Em-Si – (...) é denominado: *Deus*, *Quinta-Essência*, *Homo*, *Natura*, *Anima*, *Semen*, *Lapis Philosophorum*". Deste modo, a pedra pode ser vista como algo tão simbólico como o ouro que resulta da alquimia. Por isso Paracelso afirma: "Às vezes infinitesimal em quantidade até nos grandes corpos, a quintessência afeta a massa em todas as suas partes"[16]. Esta quintessência curativa, dada sua benignidade e seu potencial de ação, pode residir em qualquer vivente, pois, na perspectiva de Paracelso, basta que haja vida orgânica para que exista a potência da cura. Logo, em tudo o que vive reside a quintessência, como aponta o poema de Borges (1996, p. 303) que epigrafa este capítulo: o ouro, o alquimista "sabe que está en el polvo del camino,/ en el arco, en el brazo y en la flecha". Paracelso (apud Tyll) assinala, por outro lado, a necessidade da experiência para que se possa alcançar a essência curativa: "podereis intitular-vos doutores quando souberdes manejar cada substância para tirar dela o remédio adequado. A prática é indispensável, as teorias não bastam"[17]. Há, com efeito, que haver uma iniciação que permita o domínio da prática, o que se encontra com minha idéia de herbertiano leitor iniciado, ou leitor adepto.

Leitor adepto? Sim, leitor adepto, e faço nova curva antes de voltar à quintessência. Grafei, mais de uma vez neste capítulo, o vocábulo *adepto*, e pode advir deste vocábulo alquímico com que caracterizo o iniciado leitor herbertiano uma semântica demasiado

[16] Disponível em http://www.sca.org.br/biografias/Paracelso.pdf
[17] Disponível em http://openlink.br/ inter/net/ jctyll/ 795.htm

obediente. Não se trata disso: em primeiro lugar, adepto é o praticante alquímico, repito; ademais, quero referir-me a um pacto com o mundo da poesia de Herberto Helder (diz Gusmão (2002, p. 380) que "esta poesia supõe" um "leitor", ressalto) feito por quem, a exemplo desta poética, intransige com o que há de empobrecido em outro mundo, o da tal realidade circundante; é o mesmo Manuel Gusmão (2002, p. 382) quem afirma, tendo o leitor herbertiano como tema: "o leitor (...), nesta poesia, está perante a versão de um mundo possível, que é verdadeiramente um mundo alternativo ao pouco de realidade daquilo que designamos, simplificadamente, como o mundo".

Ao mundo desta poesia chegou o adepto, através de uma experiência que possui uma memória do místico, sim, como eu já apontei em "A magia". Mais: adepto diz, pelo étimo, de alcançar, chegar a alguma parte, e ler a poesia de Herberto Helder é alcançar a superação da sua aparente ilegibilidade – sem que teleologia alguma, decerto, jogue este jogo. Ainda mais: por uma sedução morfológica, adeptos são os que aderiram, emaranharam seus corpos à "máquina lírica", conhecedores que já são dos princípios dessa *Última ciência*[18]: não falei eu em *adesão* no capítulo anterior? Assim sendo, considerar que o bom leitor herbertiano é um adepto não diz de obediência; diz, ao contrário, de iniciação, de chegada, de aderência e de paixão; e, segundo o próprio Herberto Helder (2001a, p. 193), "A paixão é a moral da poesia".

Neste momento, se quero voltar à quintessência, é indispensável que eu localize o lugar corpóreo onde ela se encontra na poética de Herberto Helder, não estando ela, claro, apenas no "caos" divino ou no "caos materno". Se o "cinco" é a "a quinta-essência dos

[18] Não resisto, e digo mais ainda, enfim, a partir de certa obsessão pessoal: na seara da paixão, *adepto*, em Portugal, é como se pode chamar aquele que, no Brasil, é *torcedor* de um time de futebol ou de qualquer outro desporto. Adere-se ao time pela via da paixão clubística: "A verdadeira, a autêntica e incontrolável paixão clubística dá a sensação de que sempre existiu e de que sempre existirá" (2001, p. 71), nas palavras de Nelson Rodrigues. Num deslizamento talvez um pouco desmedido – claro que no sentido da *hýbris*, que, "em geral, indica algo impetuoso" e "desenfreado" (2002, p. 502), segundo Marilena Chauí, e é uma das características do herói trágico –, como "desmedida" é, nas palavras de Gastão Cruz, "A poesia de Herberto Helder" (1999, p. 142), permito-me afirmar: os adjetivos com que Nelson Rodrigues caracterizou a paixão clubística podem caracterizar, também, a poesia herbertiana (e, por extensão, a paixão que seus adeptos por ela nutrem): "verdadeira" porque cria especiais e nada dogmáticas verdades (a que provém da ambigüidade, sobretudo); "autêntica" porque, além de sua autoria não ser duvidosa, é extra-ordinária; e "incontrolável" porque jamais se deixou limitar por ditames de ordem neo-realista ou qualquer outro.

alquimistas", penso mais uma vez em algumas ocorrências de "cinco dedos" – "delicado pentagrama", como se lê em *Exemplos* (2004, p. 336) – na obra herbertiana: os amigos a quem é dedicado o recorrente "Aos amigos" (2004, p. 127), de *Lugar*, têm "cinco dedos de cada lado", e a "devagarosa mulher" de *Do mundo* (2004, p. 515) "tem cinco dedos potentes". "[C]inco dedos", ademais, são "furiosamente" arrebatados em *Flash* (2004, p. 388). Assim sendo, o número cinco é encontrável apenas em mãos poeticamente peculiares, no caso de poetas, e em mãos femininas como a da "devagarosa mulher", potencialmente materna como as "mães" que "mexem as mãos memoriais" na abertura de *Os selos, outros, últimos* (2004, p. 501) para transmudar o mundo.

A criança alquímica, claro, "põe-te os dedos" em *Última ciência* (2004, p. 434), porque, herdados do "caos materno", são eles, "cinco" "de cada lado", a quintessência da alquimia poética. Não é inoportuno citar de novo a "criança de sorriso cru" que "vive" "em mim" na "Canção em quatro sonetos" (2004, p. 248), criança capaz de produzir "a magia" e acessar "os segredos" pois tem "dedos cheios". "[D]edos cheios", certamente, serão os componentes das mãos que se põem na cabeça – lugar, claro, de um conhecimento que, em função das mãos que a envolvem, será enlouquecido pois digitalizado – no título de um dos livros de Herberto Helder, *A cabeça entre as mãos*. Logo, "se o símbolo *pentagrama* foi gerado pelo valor numérico da palavra *cinco*, implícito no signo *dedos*", como afirma Maria Estela Guedes (1979, p. 141) ao comentar *Exemplos*, este "*pentagrama*" digital será a mais bem acabada representação da quintessência que pode ser obtida, ou melhor, *fundada*, através do exercício da poesia.

E como Paracelso tratou da experiência, trago, agora, outro fragmento de *Do mundo* (2004, p. 540):

> se o bafo atiça a trama em que trabalha as fibras:
> tem de arrancá-las: nervos,
> cartilagens, linhas
> de glóbulos: tem de coá-la, à substância difícil, torná-la
> dúctil, dócil,

pronta
para o jeito dos dedos e a força da boca

A "substância difícil" deve ser coada, tornada "dúctil", "dócil" "para", mas também *pelo*, "jeito dos dedos". Estes "dedos", "cinco" "de cada lado", são "potentes", formadores de "mãos memoriais" que seguram a cabeça, pondo nela mais que mera racionalidade. Recupero uma afirmação de Alfredo Bosi (2000, p. 67), já citada em "A macieira": "parece ser próprio do animal simbólico valer-se de uma só parte de seu organismo para exercer funções diversíssimas. A mão sirva de exemplo". "A mão sirva" também "para manejar cada substância para tirar dela o remédio adequado". Dominada a prática, atingida a quintessência (como afirma Hutin (1992, p. 6-7), "o problema da *quintessência* consistia em extrair de cada corpo as suas propriedades mais ativas", ou seja, sua "substancia difícil"), podem versos como os de *Do mundo*, instrutivos a ponto de utilizarem o verbo ter: "tem de arrancá-las", e pode, por conseguinte, "a força da boca", não só do canto poético, mas também da iniciação do adepto. Se há iniciação, há obtenção de experiência; disto, no caso específico de Herberto Helder, trata um poema de José Tolentino Mendonça (In REIS-SÁ (org.), 2001, p. 127-128), "A infância de Herberto Helder":

No princípio era a ilha
embora se diga
o Espírito de Deus
abraçava as águas

Nesse tempo
estendia-me na terra
para olhar as estrelas
e não pensava
que esses corpos de fogo
pudessem ser perigosos

(...)

Não sabia que todo o poema
é um tumulto
que pode abalar a ordem do universo agora
acredito

(...)

Isto foi antes
de aprender a álgebra.

A primeira pessoa do singular que fala no poema é ambígua: o sujeito poético pode ser um leitor de Herberto Helder, ou o próprio Herberto Helder tornado personagem em discurso direto. No caso da última possibilidade, a infância do poeta torna-se tempo de temas que, posteriormente, seriam trazidos para seus poemas, tais como “as estrelas”, a “terra”, “o Espírito de Deus”, etc. e, claro, a própria infância. Assim sendo, apenas depois “de aprender a álgebra”, ou seja, apenas depois de passar da ignorância ao conhecimento, da mera aritmética a uma aritmética mais abstrata e, de certo modo, tumultuosa como o “poema” que “pode abalar a ordem do universo”, é possível praticar a poesia.

O novo conhecimento, no entanto, será ainda um “conhecimento informulado” (DAL FARRA, 1986, p. 129), pois a infância resiste em poemas que a trazem e inventam a criança poética, mítica, *Übermensch* in-fans. A experiência, necessidade do alquimista segundo Paracelso, é também necessária, por outro lado, para que se possa criar um “idioma demoníaco” (HELDER, 2004, p. 471). Pela “inocência” de Blake “A macieira” já passou; agora, que apareça algo da ordem da experiência, ou seja, algo posterior às “Canções da experiência”; cito “O argumento”, de *O casamento do Céu e do Inferno* (1993, p. 85):

> Sem contrários não há progressão. A Atração e a Repulsão, a Razão e a Energia, o Amor e o Ódio são necessários à existência humana.
> Desses contrários emerge o que os religiosos chamam o Bem e o Mal. O Bem é o passivo que obedece à Razão. O Mal é o ativo que nasce da Energia.
> O Bem é o Céu. O Mal é o Inferno.

“[D]a luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (apud BORNHEIM, 2001, p. 36). A afirmação de Heráclito, recorrente em *Do mundo de Herberto Helder* por ser acentuadamente acorde à poética herbertiana, também o é ao fragmento blakeano supracitado. Blake sugere-me ler a “Energia” que move a dança do “bailarino” do “Texto 3” das *Antropofagias* como pertencente à ordem do “Mal”, do “Inferno”. Portanto, uma das “situações cheias de novidade” (2004, p. 278) que cria o “bailarino” e o poema que se escreve a partir de sua dança é “o idioma demoníaco”, “o ativo”, e tem lugar a “luta dos contrários” que promove a “harmonia”, ou a “progressão”. “O homem não é uma criatura entre mal e

bem", como se lê em *Os selos* (2004, p. 471), pois é, a um tempo, "mal" e "bem". Mais uma herbertiana não-exclusão: inocente e experiente é o "homem" benigno e "demoníaco", pois, se Blake acessou o "Inferno" e casou-o com o "Céu" apenas (suponho) após "aprender a álgebra", mesmo a criança, no caso herbertiano, tem um "sorriso cru" (2004, p. 248), portanto cruel, e é "demoníaca" (2004, p. 432). A "criança", portanto, por ser criada pelo poema que resultou de um trabalho árduo, capaz de obter a "substância difícil" (2004, p. 540), é já experiente, já se pode intitular doutora sem nunca deixar de possuir "a inocência" (1968, p. 100) que sua mãe lhe legou. A possibilidade de "inocência" e "experiência" serem simultâneas aparece claramente em *Apresentação do rosto* (1968, p 38):

> Via a mancha branca da mulher, lá dentro, junto ao balcão.
> Pensava nos nomes.
> Ocorriam-me: Corpo – Idade do Ouro – Liberdade.
> De repente, eu recuperara a inocência.
> Pensei: o saber doloroso dos anos, as mortes dia a dia, a profundeza das noites onde se acumularam todos os silêncios desembocam aqui, quase inexplicavelmente, nesta inocência que me faz tremer.
> (...)
> Entrei na tabacaria e surpreendi-me por lá não ver a mulher.
> Pensei: saiu sem que eu desse por isso.
> Mas eu já perdera a inocência.

A "mulher" que o narrador seguiu "um pouco pela rua principal da cidade" (1968, p. 38) possibilita a este homem a recuperação da "inocência", sem que lhe passe a ser negado o "saber doloroso dos anos" e o acúmulo de "todos os silêncios" em "noites" profundas, ou seja, a própria "experiência". O desaparecimento da "mulher" faz com que a "inocência" se perca, mas nada indica que esta perda seja definitiva, pois pouco antes a "inocência" fora recuperada, ou seja, já se perdera alguma outra vez. Algo análogo permite a Gastão Cruz[19] afirmar (1999, p. 134) que ocorre, em *Os passos em volta*, um "processo inverso ao de Blake, a inocência depois da experiência". De todo modo, a presença de "inocência" e "experiência"

[19] Gastão Cruz, refiro de passagem, fala de Blake desde um lugar bastante privilegiado, pois é um atentíssimo leitor da poesia blakeana, tendo-a, inclusive, trazido para sua própria obra, num livro, lançado em 1980, intitulado *Doze canções de Blake*.

num mesmo fragmento de *Apresentação do rosto* faz com que ambas convivam para que o exercício do texto faça-se com *máxima abrangência*.

Cito, de novo, um verso de *Última ciência* (2004, p. 453): "Que ofício debruçado: polir a jóia extenuante". Muito falei da transmutação dos metais para a obtenção do ouro, e também muito disse das mudanças que Herberto Helder empreendeu em seus próprios poemas, desde a primeira publicação até a última *Poesia toda*, *Ou o poema contínuo*, mudanças que provocaram boa parte das notas de pé de página que fiz. Fica sugerido mais um caráter do "ofício debruçado" que pule "a jóia": seu realizador não tem traços apenas de alquimista, mas também de ourives, tal como gostaria de ser Olavo Bilac (1913, p. 1-2):

> *Invejo o ourives quando escrevo:*
> *Imito o amor*
> *Com que ele, em ouro, o alto relevo*
> *Faz de uma flor.*

O poema é um objeto de ouro, tal como o é aquele que o "ourives" de Bilac manipula para produzir "uma flor" em "alto relevo". "o amor" que figura em "Profissão de fé" também figura em Herberto Helder, e ambos os poetas falam, cada um a seu modo, de "flor". Mas desconfio de que é mais ourives Herberto que Bilac, pois aquele, efetivamente, trabalha sua "jóia extenuante", muda seus poemas, não invejando, mas *sendo* o ourives "quando" escreve: "Não é excitante que um livro não se cristalize, não seja "definitivo"?" (Apud DIOGO, 1990, p. 63); não é excitante que os poemas sejam como os objetos áureos que o ourives trabalha de maneira extenuante?

A epígrafe a "Profissão de fé", herdada de Victor Hugo é (apud BILAC, 1913, p. 1): "Le poète est ciseleur,/ Le ciseleur est poète"; é de esmero, cuidados e constantes revisões, mudanças "seria melhor" (HELDER, 2004, p. 278), que se faz a obra poética herbertiana, e o sujeito desta poesia, sendo cinzelador, acaba por ser "artesão" (HELDER, 2004, p. 552). Encontram-se Bilac e Victor Hugo numa ambiência alquímica que eles, talvez, jamais supusessem que seria associada a suas obras. "Le poète est ciseleur": cinzel é um instrumento

que corta, assim como cortante é a própria poética herbertiana, não apenas pela violência que apresenta, mas também por referências diretas ao corte, o que fica evidenciado, por exemplo, na “garganta cortada” de *Os selos* (2004, p. 497). A jóia herbertiana, enfim, é jamais pronta, jamais definida, sempre, pelo contrário, pronta a mudar, mover-se. “o poema”, como já se viu em “*(o corpo o luxo a obra)*” (1995, p. 152), “é o corpo da transmutação”, e o oficioso “ciseleur”, assim como o alquimista, trabalha a rosa, o ouro, imita “o ourives” em seu local de trabalho extenuante: “Na oficina fechada talhei a chaga meridiana” (HELDER, 2004, p. 468).

6 *CONTÍNUO*, ETC.

A poesia de Herberto Helder, desde 1973, tem como marca um livro, a *Poesia toda*, recolha de quase toda a produção do autor. A *Poesia toda* difere do que se convencionou chamar no mundo editorial de obra completa, não apenas pela existência do autor vivo, mas também por ser um livro em seu sentido mais literário, menos mercadológico, em seu sentido de obra. A característica da autobibliografia, tão notável na obra de Herberto Helder, é uma das razões que fazem da *Poesia toda* um livro. Não obstante, cada uma das obras de Herberto Helder tem vida própria e aparece nomeada, ocupando lugar próprio na *Poesia toda*.

A partir de tais constatações, uma publicação específica torna-se muitíssimo digna de nota: a "súmula", publicada em 2001, *Herberto Helder Ou o poema contínuo*, surpreendente já a partir do fato de, ao contrário do que ocorre de uma edição para outra da *Poesia toda*, não haver nenhuma mudança em qualquer dos poemas recolhidos. Este livro é um misto de antologia, revisão de pontos fortes e novo texto, não apenas pela presença de um poema inédito, mas em virtude da própria apresentação dos poemas no livro, um depois do outro e sem que cada um ocupe suas devidas páginas, havendo apenas um índice gráfico a separá-los. João Amadeu da Silva (2004, p. 203) também observa a especialidade desse livro, que

> traz consigo um interesse redobrado, não pela particularidade de representar uma recolha de textos já publicados em *Poesia toda*, mas especialmente porque se transforma na "*(súmula)*" apresentada pelo próprio poeta, o que representa um facto que merece atenção privilegiada, para além de ser um livro que, por razões óbvias, não é denominado de antologia, mas poderá actualizar as grandes linhas poéticas que, embora presentes na *Poesia toda*, não deixam de estar aqui (...).

Sim, atualizadas estarão "as grandes linhas poéticas" de Herberto Helder neste livro que é uma "súmula" e merece um "interesse redobrado". Ainda mais depois de 2004, quando *Herberto Helder Ou o poema contínuo* passa a ser o nome do que era a *Poesia toda*[1]. Digo

[1] No correr deste *Do mundo de Herberto Helder*, referi-me, salvo excepcionalmente, ao que chamo de nova *Poesia toda* apenas como *Ou o poema contínuo*, título canônico do livro – ainda que eu tenha muitas vezes fundido os dois nomes no sintagma *Poesia toda Ou o poema contínuo*. Passo a dizer a

que muda o nome, mas não me esqueço de que muda o livro, não obstante a capa manter-se praticamente inalterada desde a edição da *Poesia toda* de 1990: a mesma pedra segue sendo atacada por ondas marítimas. As mudanças no livro, no entanto, não são nada extremas. Nada nos poemas é mudado, e têm lugar pouco mais que supressões de títulos: saem *O bebedor nocturno* e *As magias*, volumes de poemas mudados para português; muda a localização de *Comunicação acadêmica*, de imediatamente após para imediatamente antes de *A máquina lírica*; e muda também o nome do "livro" onde figuram poemas que se encontram, originalmente, em *Photomaton & Vox*: de *De Photomaton & Vox*, em 1996, para *Dedicatória*, em 2004 – além de desaparecer a nota que anuncia os poemas vindos de *Photomaton & Vox*: "*Esta série de seis poemas foi extraída do volume 'Phtomaton & Vox', de continua a fazer parte constitutiva e funcional*" (1996, p. 402). Nada mais, nada menos[2]. E volto agora a falar na "súmula", no livro de 2001, cujo poema inédito, a propósito, não figura no livro de 2004.

O lugar deste livro na poética de Herberto Helder, principalmente em variação à *Poesia toda*, insinua-se logo a partir da conjunção "ou" do título, signo decisivo do nome e, conseqüentemente, do vivo objeto nomeado. Por outro lado, o título novo pode opor-se não apenas à *Poesia toda*, título marcante na trajetória e mesmo na identificação do autor, mas também ao próprio nome do poeta. Noto que o título vem, na capa do livro, logo abaixo do nome do autor[3], e são estes, praticamente, os únicos nomes em todo o livro, já que os poemas recolhidos vêm sem seus títulos, todos eles já tendo sido, em suas respectivas obras e na mesma *Poesia toda*, batizados; nada mais se diz além do respectivo livro de que cada um

---

gora *Herberto Helder Ou o poema contínuo* em virtude de ser este o capítulo no qual terá lugar a reflexão acerca do título que me parece o mais inteiro, ou seja, o que recolhe o nome do autor para si.

[2] Quase: o verso de abertura da parte "I" do "Tríptico" de *A colher na boca* vinha entre aspas, e passa a vir em itálico, o que contemplo na nota 10 de "A magia". Além disso, alguns poemas têm estrofes separadas por uma marca gráfica (*Os brancos arquipélagos*, *Flash*, *Última ciência* e *Do mundo*), que deixa de ser uma bolinha negra para ser uma estrelinha de cinco pontas, a mesma marca gráfica que aparece, a propósito, a separar os poemas no livro de 2001.

[3] Tudo o que eu disse, neste parágrafo, até este ponto, aplica-se também ao *Herberto Helder Ou o poema contínuo* de 2004, assim como a reflexão acerca do nome da(s) obra(s). Um pormenor: nas edições da *Poesia toda*, há algo que se interpõe entre o nome do autor e o nome do livro; não há mais interposição nos *Herberto Helder Ou o poema contínuo*, seja o de 2001, seja o de 2004, não obstante a imensa diferença entre as capas destes volumes.

deles é originário, mesmo assim de modo tênue, como comenta Manuel Gusmão (2002, p. 376), pois

> os títulos dos livros de onde provêm os poemas mudam de posição e formato: deixam de aparecer em página autónoma e inicial, aparecendo apenas no fim de um ciclo de poemas, alinhados à direita, em tipo mais pequeno que o dos versos, entre parênteses, e em itálico. É como se estivessem no lugar de uma assinatura múltipla e ciclicamente diferente, que é também já texto, margem ou dobra de texto. Se tais títulos-assinaturas constituem ainda referências a livros anteriores, são agora sobretudo marcas de um ritmo, marcações de *ciclos* do "poema contínuo"[4].

Diz Manuel Gusmão, magnificamente, dum pormenor que poderia passar despercebido: também titulação, "os títulos dos livros de onde provêm os poemas" são, agora, "marcas" do "ritmo" dum poema que é, mais do que nunca, contínuo, mais contínuo que em qualquer outro livro herbertiano, mais contínuo até que no livro de 2004. Talvez eu possa suspeitar de que o poema é um, único e contínuo como algo vivo que poderá morrer se morre o nome do autor. Neste caso, Herberto Helder pode ser chamado de "o poema contínuo" e vice-versa, sendo o "ou" uma alternativa entre dois signos que apontam para um significado comum. Em sentido diametralmente oposto, o título poderá dizer de algo que sobreviverá à morte do homem, e aqui se tem uma escolha a se fazer: *ou* Herberto Helder *ou* "o poema contínuo". Esta hipótese é reforçada pela própria imagem da capa, reprodução de *Saturno devorando a un hijo*, obra de Francisco de Goya que pertence à fase das chamadas *pinturas negras* do artista espanhol. Vê-se um ser assustador devorando um pequeno corpo que parece infantil: Saturno devora seu filho: O poeta devora o poema ou pelo poema é devorado? "Que se coma o idioma bárbaro (...)/ substância dos vocábulos:/ no prato./ Eu devoro.", lê-se em *Última ciência* (2004, p. 489); o poeta devora o "idioma bárbaro" e produz o poema,

[4] O texto de Manuel Gusmão encontra-se em *Le poème continu – somme anthologique*, bilíngüe antologia francesa, de fôlego, de Herberto Helder. Por ser antologia, muito do que vem na *Poesia toda* e no livro de 2004 não entra no livro francês; por ser de fôlego, por outro lado, muito é recolhido, *inclusive* o inédito de 2001. Considero, como está já claro, o livro de 2001 um *problema* no todo da poesia herbertiana, e senti-me compelido a lidar com ele de modo um bocado autônomo, logo eu, que leio a obra de Herberto Helder sem promover separação entre o que sejam poemas, contos, ensaios, traduções, romance (?). Silvina Rodrigues Lopes, no longo ensaio em forma de livro *A inocência do devir – ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, busca semelhante ausência de separação, cuidando tão-somente do que sejam, indiscutivelmente, poemas. Para tanto, a ensaísta usa uma única fonte, capaz *também* de oferecer o inédito de 2001. Que fonte ela usa? Justamente *Le poème continu – somme anthologique*. Por isso Silvina consegue o que eu não consigo, isto é, lidar com o poema inédito sem o ver em lugar especifico na produção de Herberto Helder.

vomitado, cuspido: assim devolveu Saturno os filhos que havia devorado, assim devolve o poeta ao mundo, em forma de poemas, o que ingerira como "bárbaro" alimento.

Contudo, o objetivo é outro que o de Saturno, pois o idioma não se come para que seja mantida uma autoridade. A devolução, o vômito, pratica-se em poemas que substituem seu autor, e não é casual a presença, na "súmula" (2001c, p. 121), do verso de *Do mundo* que diz dos "poemas/ abruptos, sem autoria". Nada mais revelador que ser o último poema do último livro – *Do mundo* – da *Poesia toda* de 1996, e também o último poema de *Herberto Helder Ou o poema contínuo* a figurar antes do inédito[5], que revele de modo tão explícito (2001c, p. 121): "brilhando, autor,/ como se ele mesmo fosse o poema": ele mesmo é o poema, ele não se permite o "marketing literário, não compactua com o mercantilismo literário", nas palavras de António Ladeira, (2002, p. 565), não apenas por uma postura de algum modo romântica, mas, sobretudo, porque o "autor", "brilhando", deu lugar ao poema "que devora/ a mão que o escreve" (2001c, p. 124) e que é *contínuo*. Mesmo as transmutações dão-se no poema, e por isso o corpo é o corpo luxuoso da obra, *opera*, por isso o sujeito poético pode ser, mantendo-se masculino, mulher e criança, o que não seria possível no caso do sujeito biográfico.

Assim sendo, *Herberto Helder ou o poema contínuo*: se Herberto Helder *é* seu poema contínuo, qualquer escolha que se faça a partir da conjunção alternativa alcançará o poema, pois a única realidade atingível pelo leitor iniciado, parteiro e adepto será, não a do homem biográfico, mas a do poema que absorve o nome de quem o escreve. "[D]entro de poemas" (HELDER, 1995, p. 162) é que reside a "vida transformada" (HELDER, 1995, p. 152), e é "o poema" que "escreve o poeta nos seus recessos mais baixos" (2001c, p. 124). Afirma Gustavo Rubim (2006, p. 67) que a obra "devora a identidade de Herberto Helder até reduzi-la por inteiro à assinatura do 'poema contínuo'". Disto também trata, lindamente, Silvina Rodrigues Lopes (2003a, p. 19), em fragmento já citado em "A canção": "Não há outro protagonista,

[5] No *Herberto Helder Ou o poema contínuo* de 2004, o último poema de *Do mundo* volta a ser o último poema do livro.

porque o poeta que escreve é já, ou é apenas, o poema escrito, o qual, por conseguinte, é (...) **escrita de uma vida**" – o negrito é da autora. Penso, pela mão de Silvina, num incontornável dado: Saturno, imagem da capa do volume, é o equivalente romano de Cronos. A obra, assim, participa *do* tempo, enquanto o *tempo* é, simultaneamente, maturador da obra e devorador do mortal indivíduo. Aliás, "Saturno", afirma Rubim (2006, p. 60), "diz (...) que o poder do poeta é um poder de destruição, tanto ou mais que um poder de criação. (...) Não foi sem justificação, pois, que se receou pelo futuro da *Poesia toda* e correu o rumor de que o poeta não voltaria a editá-la".

Na abertura do livro de 2001 existe uma nota, e posso, numa aproximação analógica, aproximar o que seja "nota", na linguagem musical, ao que representa o sema na língua, ou seja, a unidade mínima de significação. Como afirma Clea Beatriz Macagnan Pretto[6],

> (...) um sema é como é, pois tem um outro sema como referência, o que possibilita a identificação das diferenças. Para melhor esclarecer esse aspecto, Courtès menciona os tipos de relações existentes entre eles: "A relação que se encontra estabelecida entre os dois semas é de natureza antonímica, relevando ao mesmo tempo da disjunção e da conjunção".

Do mesmo modo que um tema musical, exceção feita a casos extremos, não se faz com apenas uma nota, a semântica fala de "relações" entre semas. A inter-relação entre os poemas de Herberto Helder é muito semelhante à descrita por Courtès quando trata da semântica, de "disjunção e conjunção" – lembro-me imediatamente da conjunção, *Ou*, que abre a alternativa marcante do título de *Herberto Helder Ou o poema contínuo*. A referência à música não é gratuita, pois na "nota" à "súmula" (2001, p. 6) lê-se que

> [o] livro de agora pretende então aceitar a escusa e, em tempos de redundância, estabelecer apenas as notas impreteríveis para que da pauta se erga a música, uma decerto não muito hínica, (...) mas este som de quem sopra os instrumentos na escuridão (...).

A citada "escusa" refere-se à *Poesia toda*, àquilo que nela não eram "punti luminosi poundianos" (HELDER, 2001, p. 5), o que aponta para a possibilidade de, no livro menor, constarem apenas os mais bem acabados exemplos da poesia de Herberto Helder. O "livro de

[6] Disponível em www. intercom,org.bor/ papers/xxi-xi-ci/gt18/GT1804.PDF

agora", ao buscar "estabelecer apenas as notas impreteríveis" da obra herbertiana, mostra-se, com efeito, uma "súmula", vocábulo que, na capa, o define a modo de subtítulo ou apresentação ôntica. Lembro-me de que, em "Cinemas" (1998, p. 8), Herberto também utiliza o sintagma de Pound: "Alimentamo-nos de imagens emendadas, de representações conjugadas simbolicamente, pontos fortes, punti luminosi". As "notas impreteríveis" não deixam de ser "imagens emendadas", pois o livro de 2001 efetua uma espécie de montagem – termo caro, em seu sentido cinematográfico, a Herberto Helder – a partir de uma obra inteira. Serão também "representações conjugadas", pois a seqüência que se dá em *Herberto Helder Ou o poema contínuo* conjuga, de modo novo, o que era conjugado na *Poesia toda*, e voltará a ser conjugado em 2004, diferentemente.

Em certa medida, "o livro de agora" pode ser considerado como uma série de exemplares citações da obra *toda* herbertiana; a famosa pergunta de Eduardo Prado Coelho ganha novas respostas: "Gostei da sua pergunta sobre o que seria citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável" (apud DIOGO, 1990, p. 63). O "livro de agora" pode dar ainda outra resposta à pergunta de Prado Coelho que Herberto Helder reproduz em sua carta: "o que é citável de um livro", seja *Cobra*[7] ou a *Poesia toda*, "de um autor? Decerto" "o livro de agora", uma longuíssima citação da obra *toda* do poeta, não "a sua morte", pois o único poema inédito do livro novo começa com "Redivivo" (2001, p. 124), vocábulo que se adequa ao subtítulo ôntico do livro, "súmula"; segundo Pedro Eiras, o poema inédito é "evocativo precisamente de uma experiência de ressurreição: depuração da vida, súmula". (2002, p. 443) Gustavo Rubim (2006, p. 61-62) detecta outro sentido no que

[7] "Não é", senão "excitante" (Apud DIOGO, 1990, p. 63), pelo menos curioso, que nada de um dos livros mais peculiares de toda a poética herbertiana, o *Cobra* nuclear da *Poesia toda* de 1996, figure no *Herberto Helder Ou o poema contínuo* de 2001? Seria porque a *oroboro* que é o *Cobra* último, ocupante de 28 páginas da última *Poesia toda* e de 30 do *Herberto Helder Ou o poema contínuo* de 2004, seja impossível de se citar sem que se impeça a serpente de morder a própria cauda? Neste caso, parece que Herberto Helder cumpre, ele mesmo, no caso de *Cobra*, o que pede a seu leitor-crítico: "ou levam-no [o poema] inteiro com o centro no centro e armado à volta como um corpo vivo ou não levam nada, nem um fragmento" (2001, p. 197). *Cobra*, portanto, é um impreterível "corpo inteiro" que morreria se lhe levassem "um" ou outro "fragmento"? Ou, pelo contrário, é preterível e, logo, foi preterido por outras "notas", estas sim "impreteríveis"?

seja esta “súmula”: “*um extracto* (...), mas obviamente não um extracto qualquer. O princípio que funda a selecção de *Ou o poema contínuo* é o princípio da extracção antológica que procura o veio central de uma poética”. Já está: é precisamente o “veio central” da obra de Herberto Helder aquilo que se poderá referir numa citação de mais de 120 páginas; “uma extracção antológica” em forma de livro, pois, é a “súmula” de 2001.

No vocábulo inaugural do único poema inédito, vejo, no mínimo, uma re-manifestação, no máximo uma ressurreição. Nada há de casual no ponto que encerra a abertura, o acorde (porque composto de várias notas, vários semas, portanto complexo) inicial: “Redivivo.” é um mote, é o que faz com que algo se tenha a dizer. Porque “Redivivo” o canto, “Redivivo” o poema, e pode prosseguir a reelaborada, porque viva, rediviva, sinfonia, recebendo ela mais um ponto luminoso. Não há como não voltar ao agora sem nome poema (2001c, p. 32) de *Lugar* que se encerra com o verso “Vai morrer imensamente (ass) *assinado*”: este de quem se diz no poema, “[e]ste homem” que “não fala, porque se fez pedra extrema/ fechada” (2001c, p. 33), “não fala” porque canta, fez-se “pedra” porque se encontra alquimiado, misturou-se a seu poema como sendo a ele uma alternativa, ele *ou* o poema apontando para o mesmo sentido. E, “(ass) *assinado*”, redivive, dando continuidade ao poema único.

Se a obra fala, humanamente, “Redivivo”, é porque participa do tempo, o que fornece outra dimensão para “música” na “nota” ao livro: “para que da pauta se erga a música”. Obviamente, o lugar da poesia escrita é o papel, e é dele, um *espaço* – “pauta” é também papel, claro – que se ergue o poema, saturninamente. A música, por excelência, *redivive* a cada vez que é executada; o poema, por sua vez, *redivive* a cada vez que é lido, e *continua* (a “nota” (2001, p. 5) fala também em “continuidade imediatamente sensível”), já que é *contínuo*, “Redivivo”.

Os encontros entre o poema novo e os sumulados poemas agora sem nome prosseguem, e a continuidade fica mais evidente que nunca por uma proximidade de versos na própria folha: o primeiro verso do poema novo segue (2001c, p. 124), após “Redivivo.”: “E basta a luz do mundo movida ao toque no interruptor”, relacionando-se diretamente ao último verso do poema (2001c, p. 124) que ocupa a parte de cima da mesma página de *Herberto Helder Ou o poema contínuo*, proveniente de *Do mundo*: “quando o rosto inquilino da luz já não se filma”. A luz, tema dos mais presentes na poética herbertiana, move-se a partir da convocação de sua presença, “o toque no interruptor”. “interruptor”, assinalo, é vocábulo que porta forte polissemia: a partir de um dado cultural, a luz elétrica, interrompe-se um fluxo original, natural, a noite e suas conseqüentes trevas; ademais, “interruptor” é o líquido cuja função é interromper o processo de revelação fotográfica quando a imagem revelada está pronta. Deste modo, interrompe-se um demasiado escurecimento da fotografia, evitando-se que o escuro, a noite, tome toda a imagem. A partir do “toque”, contudo, a presença da luz faz-se infilmável, na medida em que ela é um acontecimento necessário, mas “inquilino”, provisório diante da condição inexorável que é a escuridão, instante “(...) de lado/ a lado negro” (2001c, p. 124). Aqui reside mais uma não-excludência na poética herbertiana: a noite é justamente de onde surge a possibilidade da realização poética, credora que esta é da imaginação feroz. Portanto, se a noite se opõe à luz, é também sua condição.

A primeira estrofe prossegue (2001c, p. 124-125) com “o amargo e o canhestro à custa/ de fôlego e lenta/ bebedeira (...)”, e retornam a embriaguez, sugestão dionisíaca presente mais de uma vez em Herberto Helder, e a lentidão já expressa em “Para o leitor ler de/vagar”. Mais uma vez comparece também o fôlego, o sopro que, como a lentidão, une autor e leitor, mas também une ambos a uma *máxima abrangência* remissora a Anaxímenes e à magia natural renascentista. Assim se vive: de modo “amargo”, portanto peculiar como “a entonação amarga” de *Os selos* (2004, p. 497); com a mão esquerda, sendo-se “canhestro”,

"demoníaco" (2001c, p. 96); de maneira curvilínea, "digitalmente debruçado" como Deus no "Texto 7" das *Antropofagias* (2004, p. 285) e o próprio ofício de cantar ("ofício debruçado") que se lê em *Última ciência* (2004, p. 453). Por tudo isso, a retidão das expectativas comuns se frustra, e por essa *sinistra* via se faz a vida do poema "Redivivo".

Mas estar vivo, ou *redivivo*, exige um esforço que não se basta na mesma condição humana, trágica, mortal por excelência, como muito bem expressa Nikos Kazantzákis (1997, p. 38):

> Viemos de um abismo de trevas; findamos num abismo de trevas: ao intervalo de luz entre um e outro damos o nome de vida.
> Tão logo nascemos principia o retorno; partida e volta são simultâneos; morremos a cada instante. Por isso muitos proclamaram: O escopo da vida é a morte.

Segue, após "bebedeira", o herbertiano poema novo (2001c, p. 125):

> (...) o esforço de estar vivo –
> e lunas e estrelas: e as vozes magnificam pequenas
> coisas das casas, e teias dos elementos
> pelas janelas, teias
> portas adentro: da água compacta no corpo das paredes,
> do ar a circundar as zonas veementes dos utensílios
> – e a música mirabilíssima que ninguém escuta:
> o duro, duro nome da tua oficina de mão torta

"[T]eias" são continuidades, "teias" são como poemas, vozes dão a pequenas coisas grandes sentidos ("–Esta/ espécie de crime que é escrever uma frase que seja/ uma pessoa magnificada"[8] (2001c, p. 63), "as vozes magnificam"), "e a música mirabilíssima" admira, espanta, magiciza o mundo do "todos" em relação ao qual se está "radicalmente contra" (HELDER, 1995, p. 162). Do mesmo modo que "ninguém escuta" a música universal, "estar vivo" solicita um "esforço", já que "[v]iemos de um abismo de trevas" e "findamos num abismo de trevas", por isso "morremos a cada instante". Será sempre "duro" o "nome", não apenas pelo sofrimento, mas também porque a dureza é uma possibilidade da pedra e do corpo que não transige diante de suas impossibilidades, sejam elas impostas pela condição mortal do humano ou pelo desumanizado mundo.

[8] Assim como o livro de 2004, o de 2001 chama "Dedicatória" ao livro de que foram retirados os poemas que pertencem, originalmente, a *Photomaton & Vox*.

Amit Goswami (2002, p. 65) afirma: “se (...) em cada ocasião em que o observamos, há um novo começo, então o mundo é criativo no nível básico”: ser criativo como o mundo “no nível básico” é poder ser *redivivo*, poder sempre experimentar um “novo começo”: “Redivivo” (2001c, p. 124) é o princípio literal do poema em continuidade, capaz de ver nos “objectos imediatos” sua loucura (“são loucos todos os objectos” (HELDER, 2004, p. 452)), ou seja, “as zonas veementes dos utensílios”. Se assim, “pequenas/ coisas das casas” tornam-se criativas “no nível básico”, pois as vozes (os diversos poemas que se tornam um, *contínuo*) que, magicamente, as “magnificam”, começam em “lunas e estrelas”. O poema criança tem, de fato, sua “cabeça habituada aos meteoros” (HELDER, 2004, p. 434), ou seja, nasceu, pela cabeça, de um “mundo” que, segundo Gastão Cruz (1999, p. 144), “não é sinónimo de realidade”, não é achatado como o real que circunda o homem.

O poema inédito (2001c, p. 125), em sua estrofe segunda, segue com a ambição da música, e surge-lhe um interlocutor:

> boca cheia de areia estrita, áspera cabeça,
> tanto que só pensas:
> se isto é música, ou condição de música, se isto é para estar redivivo,
> então não percebo sequer o movimento, digamos,
> da laranja
> na fruteira, ou o movimento da luz na lâmpada,
> ou o movimento do sangue na garganta
> impura – e menos ainda percebo o movimento que já sinto
> no papel se se aproxima, por exemplo,
> pelo tremor da textura
> do caderno e da força da
> esferográfica dolorosa, a palavra Deus saída pronta

“Isto” é o poema; sendo assim, é *absoluto* a partir do próprio pronome. Como consta no *Dicionário Houaiss*, “por sua natureza substantiva, o pronome *isto* nunca é usado junto de outro substantivo (razão porque seu emprego é dito absoluto)” (CD-ROM). O caráter absoluto do poema, revelado pelo pronome, é “música”, ou “condição de música”. Talvez eu possa dizer “condição de” *concerto*, pois o poema novo relaciona-se – como uma coda de vocação iniciante, pois “é para estar redivivo” – com tudo o que lhe antecede na súmula: “os termos”

estão, “em si”, bem concertados, Camões (2005, p. 117), e não cá falta, como não faltou a ti, “saber, engenho” e “arte”.

A música é ambição do poema novo; no Ocidente, música não possui significado, sendo uma proponente de sentidos. Não há, pois, sistema de signos a nortear a produção musical. Como afirmou José Miguel Wisnik (1999, p. 30), a música é “uma linguagem em que se percebe o horizonte de um sentido que no entanto não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente”. Talvez seja este o destino desejado pelo poema: fornecer sentidos, livrando-se da língua que já foi dita “fascista” por Roland Barthes (1997, p. 14). Jorge de Sena (1984, p. 185), no já citado “Bach: Variações Goldberg” – que se encontra num conjunto de poemas cuja existência dá-se *a partir da* música, *Arte de música* –, expressa a impossibilidade de traduzir a música em palavras: “E se a música for música, ouçamo-la e mais nada”. Fugir ao fascismo da língua e a um silêncio que nada poderia ter de prodigioso, já que seria o silêncio da inexpressão e da impotência, é fazer música com o poema, e não traduzir em palavras outras músicas, o que em Sena já aparece como indesejável. Além disso, a música é uma “continuidade sensível” *no* tempo, sendo seu feitio progressivo. Em certa medida, a música se autodevora, pois não se fixa, nem no papel, nem na “pauta” – o que lá está não é música, mas um conjunto de sinais que permitem que “se erga”, dali, “a música” –, e cada uma de suas notas devora a que se acabou de ouvir.

Por isso, a “música mirabilíssima que ninguém escuta”: a coda que é o poema em questão quer ser uma *outra música*, superadora das limitações do idioma. Por isso também a “condição de música” que aparece em alternativa à “música” que o poema quer ser. Como “condição”, leio “natureza”, “substância” do *absoluto* “isto” – e o texto deseja relacionar o *espacial* papel, lugar da escrita, com a *temporal* música, pois a “continuidade sensível” de qualquer peça musical dá-se no tempo. Se não é possível fazer notas musicais com palavras,

pode o poema ser um elemento substancial, da mesma forma que sua natureza, sua própria substância, pode ser a mesma que forma a música. Observo que coda, arremate de uma peça musical, origina-se do termo que também designa cauda; coda, logo, é a *cauda* de uma música: nada mais adequado a uma obra em que suas peças, verdadeiras *oroboros*, por vezes mordem suas caudas. E o poema inédito, por trazer vários dos *leitmotive* herbertianos, não é tão-somente um arremate, mas uma efetiva coda, e não apenas no sentido musical, dada a ambivalência que coda possui. Ambivalência, evidentemente, é um dos caracteres regentes da súmula *Herberto Helder Ou o poema contínuo*, pois é incontornável a conjunção, ressurgida no poema inédito: as alternativas ("música, ou condição de música") podem ser coexistências, simultaneidades. Ressalto, brevemente, que ao fundo desta "música" há a coexistência possibilitada pelo interesse da poesia herbertiana pelo cinema: "[q]ualquer poema é um filme" (HERLDER,1995, p. 148), o "poema", "isto", é "música", música e cinema de mãos dadas, "ouçam também com os olhos" (HELDER, 1998, p. 7).

As possibilidades entremeadas pelo "ou" seguem-se, e três tipos de "movimento" não são percebidos: o da "laranja" "na fruteira", o "da luz na lâmpada" e o "do sangue na garganta" "impura". Penso movimento, também, como cada uma das partes de uma sinfonia. Mas o poema-coda quer mais do que apenas ser poema e música: quer-se remeter à pintura – trazida pela sintomática imagem da "laranja" "na fruteira" –, ao cinema, dado o "movimento" deste *quadro* (e o cinema põe "um quadro a mover-se" (HELDER, 1995, p. 150)), e à mesma canção, oriunda do "sangue na garganta" "impura". Se todas as imagens estão em "movimento", elas empreendem uma trajetória, o que sugere que os caminhos do poema, já que móveis, deambulantes e plurais, são diversos. Nesta "laranja", a propósito, Silvina Lopes (2003a, p. 70) nota um traço alquímico, em palavras que já transcrevi em "O ouro": "Não sei se por contaminação da laranja, o ouro é redondo, como tudo aquilo em que o começo e o limite são comuns, embora a laranja tenha um umbigo de abundância. (...) É por isso a

imagem mais terrena do ouro. E mais doce". Assim, mesmo a "imagem mais terrena do ouro" se movimenta, em "abundância" de si própria e do próprio movimento.

O verbo "digamos" apresenta os três movimentos não percebidos, e eles poderão ser, portanto, especulações exemplificativas, construções comumente introduzidas por "digamos". Logo, há outras possibilidades além das ditas. Outro "movimento", o que já é sentido "no papel se se aproxima" "a palavra Deus saída pronta", é antecedido por um "por exemplo", o que insinua a existência de outros exemplos possíveis. O terreno é vário, e um entendimento se coloca em pauta, já que *perceber* – "percebo" é palavra-chave do poema – expressa uma idéia, não só mas também, intercambiável à de *entender*. Wisnik, ao afirmar que a música "não se discrimina em signos isolados", diz da impossibilidade de se *entender*, de maneira meramente decifradora, a música. Gosto de conjeturar que, se há similitudes (e as há) entre as diversas manifestações artísticas, não se decifra o poema, a pintura ou a canção, pois decifrá-los seria esvaziar-lhes a magia, pô-los fora de seus universos de "magia", de "segredos" (HELDER, 2004, p. 248). O caso é ainda mais agudo: em um poema que se quer música, faz muito sentido a aparição de Deus, modo de dizer do absoluto que "não se discrimina em signos isolados". O caráter absoluto de Deus figura, por exemplo, no pensamento filosófico de Leibniz (2000, p.140):

> A idéia do absoluto está interiormente em nós como a do ser: esses absolutos não são outra coisa senão os atributos de Deus, podendo-se dizer que são a fonte das idéias na mesma medida em que Deus mesmo constitui o princípio dos seres. A idéia do absoluto em relação ao espaço é a mesma que a da imensidade de Deus, valendo o mesmo das outras.

Deus, "absoluto", fornece a possibilidade de se conceber o absoluto no "espaço". Mas, no poema herbertiano, Deus é uma construção poemática, já que fruto da produção espontânea da "esferográfica dolorosa". É o poema, então, o absoluto, pois suas possibilidades se querem infinitas: nas palavras de Leibniz (2000, p. 139), "o verdadeiro infinito, a rigor, não se encontra senão no *absoluto*", e não é demais retornar a "*(guião)*", de *Photomaton & Vox* (1995, p. 142): "Não somente 'a poesia é o real absoluto' do romantismo

alemão, mas é um absoluto *real*, e o poema é a *realidade desse absoluto*": a obra de Herberto Helder, afim ao romantismo que é, investe, portanto, a poesia do absoluto que se refere, segundo Leibniz, apenas a Deus, e o poema, logo, será este absoluto tornado real. E as possibilidades do poema se quererão infinitas porque ele se investe dum traço da música, que é ampliar ao máximo os sentidos que dela advenham, não havendo, nela, "signos isolados" nem significados estanques.

Além do que o dá como encerrado, os únicos pontos finais que figuram no poema inédito sucedem o acorde inicial, que só reaparecerá na última estrofe, "Redivivo". Sem pontos, portanto, segue o poema-coda, o fluxo estrófico (2001c, p. 126):

> arrebatada aos limbos, como se diz que se arrebata
> aos ferros, a poder de tenazes e martelos,
> um objecto, vá lá, supremo:
> uma chave, quer
> se queira quer se não queira, mas
> que não abre quase coisa alguma: que abre, a partir de como se está de rodilhas,
> um espaço em cada nome, e nesse espaço se possa
> dançar, no abismo entre um quarto
> e outro quarto da terra, dançar dentro do ar como para
> o ar bater nas paredes, e as paredes
> estremecerem com a água esmagada contra si própria –

Limbo não é o sítio onde se mora com Deus, mas sim onde vivem as almas justas que não foram batizadas. O Deus que encerra a estrofe anterior, logo, não é o Deus dos cristãos, o que motivou enormemente a fundação da cultura ocidental, devidamente combatida pela poética de Herberto Helder. Pelo contrário, é um Deus-palavra, um Deus maiúsculo por ser palavra dum poema, lugar de um outro "baptismo", este "atónito" (2001c, p. 105). E a "palavra Deus" é "arrebatada", com alguma carga de violência, a um espaço que pode ser lido, também, como o do esquecimento. Algo que residida nos "limbos", ou seja, nas várias possibilidades de olvido, é trazido para, e *pelo*, vitalismo do poema: mais uma anamnese é feita pela poética herbertiana, mais uma *alétheia* é praticada.

O arrebatamento dá-se por "tenazes" e "martelos", instrumentos de notável rigidez: há uma violência amorosa que lembra a do já citado poema I do "Tríptico" (2004, p. 14), "O

amador é um martelo que esmaga./ Que transforma a coisa amada", poema que não foi trazido para a "súmula" de 2001, não obstante nele haver algo da ordem da música, pois "Ele", o "amador", entra" é "pelos ouvidos"; em contrapartida, um fragmento que parte do apetrecho para a musicalidade, retirado de *A cabeça entre as mãos*, encontra-se em *Herberto Helder Ou o poema contínuo* (2001c, p. 90): " (...) Há que ser/ ferramenta de música". A prática, no poema inédito, é de transformação: Deus, esmagado e, logo, objeto de amor, é transformado no Deus-palavra. Além disso, o arrebatamento dá-se em sentido contrário ao da premissa bíblica. No evangelho cristão, arrebatados são humanos que ganham o Reino de Deus

> porque o próprio Senhor descerá do céu com uma chamada dominante, com voz de arcanjo e com a trombeta de Deus, e os que estão mortos em união com Cristo se levantarão primeiro. Depois nós, os viventes, que sobrevivermos, seremos juntamente com eles arrebatados em nuvens, para encontrar o Senhor no ar; e assim estaremos sempre com o Senhor (1 Tessalonicenses 4: 16-17).

No poema, Deus não envia seu Filho para arrebatar mortos e vivos que crêem Nele. Pelo contrário; no poema, o arrebatamento não se dá rumo ao "ar", onde "os viventes" encontrarão o Senhor, mas rumo ao lugar de feitura do poema, lugar humano, lugar da obra. Portanto, se no poema inédito o divino também "descerá do céu", sua representação não será o Filho de Deus, mas o próprio Deus, cujo caminho é oposto ao dos "mortos" e "viventes" arrebatados na Bíblia. Deus, portanto, é *rebaixado*, pois descido de Seu lugar e submetido a uma experiência, o arrebatamento, vivenciável por humanos, não pelo Criador. Ele se torna "palavra" "arrebatada" "aos limbos", lugar, ressalto, que não é próprio de Deus, mas de almas que não foram batizadas na Igreja. Duplo *rebaixamento*, logo, sofre Deus: de seu Reino para os "limbos" e dos "limbos" para a materialidade do papel. Assim, Ele acaba por se tornar mais interessante do que antes, pois Lhe é arrebatado todo o poder opressor e Lhe é fornecido o "poder de palavra" (HELDER, 2001a, p. 192) poética.

Se não é o Filho de Deus o "arrebatado" pelo poema, existe uma Sua memória, ressalto, no poema-coda. Na cultura ocidental, Jesus Cristo é o mais famoso caso de ressurreição, e acaba por ser lembrança inevitável diante da leitura de um vocábulo como "Redivivo". Vejo,

assim, uma sedutora analogia para o poeta devorado por seu poético labor, pois Jesus, anteriormente a surgir "redivivo", teve sua vida devorada em nome de uma missão. Mas "arrebatada", também "aos limbos", é uma "chave", objeto que, a exemplo das alternativas da estrofe anterior, recebe seu caráter de "supremo" como uma espécie de alternativa, dada a presença do "vá lá": mais jorro de possibilidades. Contudo, ao ser condicionado pelo "vá lá", o "supremo" da chave passa a ser um nome entre outros. Nesta prática de presenças pela ausência, "supremo" pode ser lido como outra coisa, *ou* outro tipo de coisa. Isto revela a fragilidade, não da adjetivação da "chave", mas daquela anterior ao poema, portanto anterior também ao Deus-palavra, que é a do outro Deus, o comum: supremo é Deus, e Ele, transformado em poema, pode, "vá lá", emprestar-se ao simbólico objeto chave.

Por outro lado, o uso cristalizado não pode ignorar que "vá lá" é também um convite imperativo ("Quem leia, se ler, aprenda" (HELDER, 2004, p. 530)), e o caráter oral da expressão fixa sugere um diálogo, um interlocutor. Portanto, o leitor, ou ouvinte, do poema-coda é convidado a *ir lá* manusear os ferros, os "martelos" e as "tenazes", mais, ir "aos limbos" e praticar também a transmutação de Deus *na*, e *pela*, poesia mesma, transferindo a maiusculidade do nome do Criador a outra esfera simbólica.

Deus-palavra pode ser Deus-idioma, e houve um tempo bíblico em que a língua era apenas uma, portanto era *a* língua, única e onipotente:

> Ora, toda a terra continuava a ter um só idioma e um só grupo de palavras. (...) Depois Jeová disse: "Eis que são um só povo e há um só idioma para todos eles, e isto é o que principiam a fazer. Ora, nada do que intentem fazer lhes será agora inalcançável. (...)" (Gênesis 11: 1, 6)

Só poderia estar no "Gênesis" uma língua através da qual tudo se alcança, uma língua-"chave" que nada abre senão todos os desejos do homem que a utiliza: este é o idioma mais próximo de Deus. Todavia, o mesmo Deus, após punir o homem por ter provado do fruto proibido, pune-o novamente em virtude da humana tentativa de alcançar o céu. O poema herbertiano rouba de Deus, através de um idioma já decadente, o português, Sua língua

primeira, “arrebatada” “a poder de tenazes e martelos”, ou seja, de um labor poético à parnasiana – mas, como já se viu que Herberto Helder é mais ourives que Bilac, à herbertiana mesmo (“como trabalha a morte/ que trabalha”, trecho de *Kodak* (1981, p. 474), pode ser aplicado ao poema inédito, que “trabalha” a morte para rediviver). O que ocorre, assim, é uma recriação, e Deus é novamente desafiado, como fora no Paraíso, pois o poema que escreve o eu arrebatante (“o poema escreve o poeta” (2001c, p. 124)) confunde-se com Deus por intermédio da vara mágica da “esferográfica dolorosa”.

O fim de um idioma original é comentado por Michel Foucault (1999, p. 49):

> As línguas foram separadas umas das outras e se tornaram incompatíveis, somente na medida em que antes se apagou essa semelhança com as coisas que havia sido a primeira razão de ser da linguagem. Todas as línguas que conhecemos, só as falamos agora com base nessa similitude perdida e no espaço por ela deixado vazio.

A “primeira razão de ser da linguagem” foi sua semelhança com as “coisas”, perdida a partir da separação das línguas. Abrir “um espaço em cada nome”, pois, é fundar uma realidade, uma *coisa* para “cada nome” – *nome* pode ser *substantivo*, substância da designação lingüística –, e criar uma semelhança entre palavras e “coisas”. A perda da “similitude” apontada por Foucault, que resultou em desconhecimento da língua primeira, faz com que um idioma deva ser, pela poesia, criado, exatamente o que faz *Herberto Helder Ou o poema contínuo* (2001c, p. 114) com sua “esferográfica dolorosa”, atendendo a uma exigência, presente em *Do mundo* e resgatada pelo livro novo, advinda do próprio Deus:

> Deus disse: um idioma que brilhe.
> E eu trabalho para este espaço em que ponho a mão a peso
> de sangue, o dom
> de exercer os instrumentos terrestres.

Um “idioma que brilhe” é um idioma que tenha o peso e o valor, simbólicos, do ouro, resultado, por sua vez, do “trabalho” poético-alquímico. Mas *peso de ouro* é “peso/ de sangue”, virtude de um poema fundador, capaz de dar à luz um brilhante e dourado idioma. É na terra, no mundo, que estão os “instrumentos” para se fabricar o poema e o idioma, e oferecê-los como um “dom” – talento e regalo.

Herberto Helder muda, não apenas poemas alheios, mas os seus próprios; segundo Maria Etelvina Santos[9], ele é

> [u]m poeta que considera o texto como um corpo vivo de palavras e de carne e que continuamente persegue a utopia do instante pré-babélico, através da transmutação da linguagem desse corpo (numa espécie de alquimia do verbo que o conduzirá ao momento da génese), é um poeta que a si próprio se traduz ao "revisitar" a sua própria obra, alterando, mudando, reutilizando frases e vocábulos.

Traduzir-se é mudar-se, pôr-se em perene movimento, transmudar a linguagem para efetuar uma procura ininterrupta de um idioma "que brilhe". O idioma a ser fundado não é, necessariamente, o "pré-babélico", pois se trata de uma *fundação*, não de um mero resgate. Do mesmo modo, à "génese" não será conduzido o "poeta" por uma "espécie de alquimia do verbo", mas uma "génese" será levada a cabo, "a poder de tenazes e martelos", "por uma espécie de alquimia do verbo".

Esta "espécie de alquimia do verbo" se mostra num fragmento em primeira do singular de *Oulof*. O tema é a inclusão no livro de um poema escrito originalmente em português por Emilio Villa, poeta italiano radicado no Brasil; afirma o mudador: "Era fazer como se tivesse traduzido o poema, como se o tivesse mudado para português e para mim – e este "mim" é um idioma, suponho, ou pretendo" (1997c, p. 97). Aqui se detecta, explicitamente, que uma das pretensões ("pretendo") da poesia de Herberto Helder é a fundação de um "mim" que seja, não a afirmação do indivíduo, mas de um "idioma que brilhe". O idioma "mim" herbertiano é o responsável por um "dos mais profundos" "abalos" "que a literatura de língua portuguesa já sofreu", como afirma Jorge Henrique Bastos (2000, p. 11).

Deste modo, abalar a literatura é abalar a língua que a permite, e o idioma "mim" de Herberto Helder violenta o código do português, mas se põe, no fragmento de *Oulof*, anexado, por uma aditiva, ao "português", sem o negar de todo, o que provocaria a mais absoluta impossibilidade de leitura, mas sem, tampouco, aceitá-lo docilmente. Em primeira pessoa, em "mim", diz um verso de *Os selos* que também figura em *Herberto Helder Ou o poema*

[9] Disponível em http://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/letras/catedra/revista/4Sem_20.html.

contínuo: “Devoro a minha língua” (2001c, p. 105), barbarizo-a, transformo-a em “mim”. É, de fato, uma das ambições da poesia de Herberto Helder fundar um “idioma que brilhe”, um idioma “mim”; por isso o encerramento da “nota” (2001c, p. 6) a *Herberto Helder Ou o poema contínuo* diz das “inspirações pessoais do idioma”, daquilo que constrói o idioma “mim”; por isso também, alguns versos de *Do mundo* comparecem ao livro novo (2001c, p. 118):

> E a maneira de andar na escuridão sob as gotas,
> cuidar da ferida, cuidar
> da gramática, árduo cuidar, quem
> pensaria?, cuidar da música,
> do mundo.

“[C]uidar” não é apenas tratar com cuidado, nem tão-somente pensar sobre; “cuidar” é também fazer, inventar. Logo, o “erro de gramática” querido em *Do mundo* (2004, p. 551) permite que se cuide, que se crie uma “gramática” nova, pessoal, para que com ela se vomitem saturninamente – já que ela, a “gramática bárbara” (2001c, p. 108), foi devorada em *Última ciência* (2004, p. 489) (“Eu devoro”) – poemas feridos, marcados, assinalados, que sejam “música, ou condição de música”. “[C]uidar da música,/ do mundo” é inventar uma música que crie um “mundo” surpreendente (“quem/ pensaria?”), que “não é”, como já disse aqui Gastão (1999, p. 144), sinónimo de realidade”.

E a “chave”, incapaz de abrir “quase” tudo, é incapaz de ser um mero objeto; pelo contrário, torna-se um objeto vivo. O herbertiano Luís Carlos Patraquim, em seu “Objecto último vivo” (1997, p. 32), a partir de uma obra daquele a quem é dedicado o poema, o escultor Chissano, perfaz o trajeto que desobjetiva um objeto e fá-lo nova realidade, autônoma e pulsante:

> O que iluminado ascende
> á solidão das raízes
> e se degola;
>
> Ngingiritane outra vez à solta,
> o que se escultura vivo
> último objecto,
> carne elegíaca,
> transepto.

Voa a escultura (“Ngingiritane” é uma ave), “objecto” em plena capacidade de viver e de ser “último”, portanto *ultimate*. O objeto vivo de Herberto Helder, sendo capaz de abrir “quase nada”, tem o mesmo valor utilitário que uma obra de arte, como a escultura de Chissano cantada por Patraquim. Se Deus, arrebatado, é poema, e se a chave, também “arrebatada”, é arte, vivem ambos na inelutável condição de autonomia em relação a qualquer vontade utilitária. A chave não abre “quase coisa alguma”, “quer/ se queira quer se não queira”: mais que nunca o objeto se despe de seu valor de uso para ser, ele próprio, um valor, assim como o é a poetizada escultura de Chissano e os “Objectos” que são “Escultura” e atuam “para a criação de silêncio” em “*(as transmutações)*”, de *Photomaton & Vox* (1995, p. 80).

Penso na relação que se possa ter com o “objecto” sem grande poder de uso que figura no poema inédito. A “chave” “abre” “a partir de como se está de rodilhas”, e provocam-me os sentidos deste último vocábulo. Estar de “rodilhas” é estar de joelhos, na posição que Deus exige de quem Lhe faz contato. Esta postura pode ser mais uma apropriação, feita pela poesia, de um costume religioso. Assim sendo, “de rodilhas” é a posição necessária para a abertura de “um espaço em cada nome”, posição que, na esfera do poema, é sagrada, mas diz do “sagrado mágico” (PIERUCCI, 2001, p. 101) ou do “sagrado” definido por Ernesto Sampaio (In HELDER, 1985, p. 267), “energia polarizada (...) onde vibra a essência da Vida”. Esta posição corporal não é, logo, postura de submissão, dada a desobediência que caracteriza a relação da poética herbertiana com o cristianismo.

Por outro lado, rodilha é um pano, o que sugere ser a tecedura do poema, ou da sinfonia, a “chave” para a abertura de “um espaço em cada nome”. Há a necessidade de uma disposição adequada do som para cada instrumento, e também de um respiradouro celular em meio aos fios entrelaçados, em meio ao que aparenta ser indistinto, sem frestas. Robert Hooke viu “apenas células (...) de madeira (cortiça)”, e ficou “impressionado com a complexidade

daquelas estruturas mil vezes menores que 1 mm" (*Almanaque Abril*, CD-ROM). Como a cortiça, o "nome" é sólido, mas repleto de estruturas celulares; um verso de *Do mundo* que está no livro novo diz (2001c, p. 112): "a mão sobre a mesa em cada linha celular". Se celulares certas estruturas do poema, elas são invisíveis a olhos que não estejam "de rodilhas", e é nelas "onde se" pode "dançar", já que "isto é música, ou condição de música". E esta dança flutuante, através da qual se "passa" "no abismo" "entre um quarto/ e outro quarto da terra", é o resultado da música em pleno vigor, música possibilitadora de dança semelhante à do bailarino num poema, em *Herberto Helder Ou o poema contínuo*, sem nome. A dança do poema inédito, se ainda "faz parte do medo" (HELDER, 2001c, p. 51), faz parte também do tremor conseqüente da própria música: o fato de "as paredes/ estremecerem" é o resultado do "ar" que lhes bate, movido por ondas sonoras, que, evidentemente, são tão materiais como a "chave", mas tão invisíveis quanto Deus antes de virar palavra.

E se existe "uma chave" que é "objecto" "supremo", e existe música, existirá uma *clave*. A "condição de música" que "isto" é condiciona-se, claro, por aquilo que está em cima, sobre a "pauta", no seu princípio – a *clave* –, para que dali "se erga a música", como se lê na "nota" que abre o livro de 2001. No "espaço" se pode "dançar" porque o "papel" é pentagrama exalante de "notas impreteríveis", inaugura-se com a "clave" e, logo, ela "não abre quase coisa alguma", abre, com efeito, apenas a tessitura daquilo que, na sinfonia que é a poética herbertiana, ocupa o lugar da coda. É curioso que em "A porta com pêlos aberta na cal. O dia rodava no bico, as patas" – poema final de *A colher na boca* desaparecido de todas as edições da *Poesia toda* posteriores à de 1973 –, há uma "clave" semelhante à "chave" do poema-coda (1973, p. 46): "A clave, vento nas páginas – abria, abria/ e tal". A "chave", ou "clave", "abria, abria" o "vento nas páginas", certamente o pneuma da poesia, mas também a música que o poema é quando se define, no poema de *Poemacto* sem título no livro de 2001,

como som (2001c, p. 18): “Sou uma devastação inteligente./ (...)/ A madrugada ou a noite tristes tocadas em trompete./ Sou alguma coisa audível”.

O “vento nas páginas”, logo, é o resultado da “clave” que “abre” a música e permite ao som pneumático do “trompete” musicalizar o poema. Entre música e “papel” existe uma relação: se o papel depende da música para ter “vento nas páginas”, ou seja, para respirar, a música se executa apenas quando, a partir da “chave”, ou “clave”, suprema pois em cima, o papel é lido pelo músico. Logo, a “clave” no “papel” “abria” o “audível” som do “trompete” “e tal”, logo *e* poesia, pois “[a] poesia”, como consta em *Os selos* e agora também em *Herberto Helder Ou o poema contínuo* (2001c, p. 105), é a mais nobre expressão de um “e tal”, é “um supremo” – como a “chave”, claro – “etc./ das vozes –”.

Mas há um pormenor nesta “chave” que eu recém considerei sem grande valor de uso. Ela, de fato, é capaz de abrir apenas uma coisa, e percebo que isto, na verdade, a aproxima da grande maioria das chaves que existem no mundo, feitas para abrir, também, cada uma, apenas uma coisa. Portanto, repito o que disse (2006, p. 177) em outra altura, em outro escrito: “não surpreende, sendo contínuo o poema e contínuas as metamorfoses, que ‘um espaço em cada nome’ seja aquilo que o ‘objecto’ ‘supremo’, a ‘chave’, abre”, pois ela não perde seu estatuto de “objecto” imediato ao receber o estatuto de “objecto” “supremo”, já que “são loucos todos os objectos”, inclusive o poema: “Poema não saindo do poder da loucura” (2001c, p. 18) – verso, a propósito, presente na “súmula” de 2001.

E “a água” esmaga as paredes “contra si próprias”. Não há chão porque o som ou a dança encontram sítio no “abismo ente um quarto/ e outro quarto da terra”, o planeta, o universo “seria melhor” (2001c, p. 50); nunca é demais citar certa estrofe de *Do mundo* (2004, p. 551):

> Quero um erro de gramática que refaça
> na metade luminosa o poema do mundo,
> e que Deus mantenha oculto na metade noturna
> o erro do erro:
> alta voltagem do ouro,

bafo no rosto.

Se o poema divide o mundo em duas metades, uma “luminosa” e outra “noturna”, o “abismo entre um quarto/ e outro quarto da terra”, espaço onde “se possa dançar”, situar-se-á numa das metades, pois “um quarto” é “metade” da “metade”. Por outro lado, se leio “quarto” como *lugar*, dança-se precisamente “entre” as duas metades “do mundo” ditas por *Do mundo*. Assim, ambas tornam-se acessíveis, dado o movimento que “entre” sugere: “Mover-se entre as coisas e instaurar uma ‘lógica do e’. Conexão entre um ponto qualquer e outro ponto qualquer. Sem começo nem fim, mas entre”, afirma, de novo, Nelson Brissac Peixoto (1993, p. 238-239); afirma ainda: “Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade. O ‘entre-lugar’. Seu tecido é a conjunção ‘e... e... e...’”. Seu “tecido” aditivo, se existe “velocidade” e “conexão”, é também a dança, fundadora de um “entre-lugar” que pode ser muitos lugares, ainda mais se leio “quarto” como cômodo, o mais íntimo de qualquer casa: “dançar” neste “abismo” faz dele um espaço apropriado, não apenas para a dança, mas também para o sono, para o sexo, etc.

Além de tudo, não resisto a trazer Camões para aqui, em virtude, precisamente, do “entre-lugar” que se constrói no poema inédito de 2001. Certo “entre” da poesia camoniana causa-me efetivo espanto, pois se dá, precisamente, na localização dos argonautas portugueses n’*Os Lusíadas*:

(...)
Já lá da banda do Austro e do Oriente,
Entre a costa etiópica e a famosa
Ilha de São Lourenço, e o Sol ardente
Queimava então os deuses que Tifeu
Co’o temor grande em peixes converteu (*Lus*, I, 42, 4-8).

Indago eu (2006, p. 195), noutro texto: “esta ‘gente belicosa’ que ganha o mundo é apresentada em situação de espaço, por definição, falhado, lacunar, ‘entre’: é ‘nesse espaço’ que se pode dançar?”. Ensaio uma resposta: “Certamente, pois o lugar dos lusíadas é o próprio planeta, a ‘terra’, e eles são fotografados no poema, em primeiro lugar, ‘entre’ (...) ‘um quarto e outro quarto da terra’”. Uma das lições legadas pela poesia camoniana é a de que a falha é

inexorável ao humano e, simultaneamente, outorga ao mesmo humano diversas possibilidades benfazejas, dentre as quais o gozo erótico. Ao ler o fragmento de Camões com óculos herbertianos, importa-me pouco a lenda mitológica referida na estância, do mesmo modo que não vem ao caso a precisa localização geográfica dos navegantes. Importa-me o "[e]ntre", o lugar que é "falhado" e, por isso mesmo, capaz de ser abismal ("no abismo entre") e, também por isso mesmo, lugar a se ocupar. O "lugar dos lusíadas é o próprio planeta, a 'terra'", e cada lacuna da "terra", cada "entre", será espaço valioso de ocupação poética.

E vê-se o remate (2001c, p. 126) da coda:

> e depois ninguém fala, e cada
> coisa actua
> sobre cada coisa, e tudo o que é visível abala
> o território invisível.
> Redivivo. E foi por essa mínima palavra que apareceu não
> se sabe o quê arrancou
> à folha e à esferográfica canhota a poderosa superfície
> de Deus, e assim é
> que te encontraste redivivo, tu que tinhas morrido um momento antes,
> apenas.

"E depois ninguém fala":

> Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio
> é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos –
> o modo da idade que aqui se compara a um mapa arroteado
> por um vergão de ouro

Etc. (2004, p. 299) afina-se ao poema-coda, que resulta em silêncio e, portanto, promete uma continuidade, um futuro movimento da mesma e única sinfonia herbertiana, já que, se "ninguém fala", "o centro desse silêncio/ é a nascente da frase", de outras novas frases. Se "vários" são os "modos", vejo o mesmo jorro de possibilidades de atuação de "cada coisa" "sobre cada coisa", em hermética e mútua interferência silenciosa, portanto poética, musical e promissora, mas "cada coisa" guardando a peculiaridade necessária para a recíproca atuação, dada a individualidade que advém do pronome "cada". O "território invisível" é abalado pelo que se vê, e ver é um dado de iluminação:

> Ele viu, a muitas noites de distância o Rosto
> saturado de furos ígneos absorvido
> em sua própria velocidade

ressaca silenciosa um rosto precipitado
para dentro (HELDER, 2004, p. 252)

Ver, iluminar-se com a apreensão (já que ver é uma maneira de tomar para si, fazer adentrar o que se viu), é um modo de revivescer. E “essa mínima palavra” é palavra mágica: talvez seu mero trazimento ao real, ao se lhe escrever, execute a ressurreição. Palavras mágicas, como já se sabe, são exemplos de concretude, pois sua própria matéria possui forte autonomia; como afirma Pierucci (2001, p. 88), “Insubstituíveis por sinônimos, as fórmulas mágicas acham de ter sempre algo de extravagante em sua materialidade, um quê ininteligível. Não pretendem significar – elas agem”. “Redivivo” significa, e bastante; mas seu caráter mágico, advindo de sua existência no mundo a partir de ter sido grafado, age como uma fórmula semelhante às descritas por Pierucci. Portanto, o “algo de extravagante em sua materialidade”, no caso do vocábulo que inaugura o poema inédito, é o próprio fato de estar em um poema, portanto distante do uso vulgar cuja característica é a inteligibilidade imediata: o “quê ininteligível” que a “mínima palavra” mágica “Redivivo” tem no poema é semelhante ao que tem a música, “uma linguagem em que se percebe o horizonte de um sentido que no entanto não se discrimina em signos isolados”, como consta na já citada afirmação de José Miguel Wisnik (1999, p. 30).

E a magia é um dos componentes do poder da poesia, concretude interessada em promover mudanças: não é casual que o subtítulo de todas as recolhas herbertianas de traduções seja “poemas mudados para português”. E a necessária presença do outro, explícita no caso de um livro de textos traduzidos, figura no poema-coda dada a presença de um tu, “te encontraste redivivo”. No poema inédito, sai-se da morte para a re-existência, um pouco como os poemas em idiomas estrangeiros saíram da absoluta inteligibilidade, portanto do “território invisível” para, através da mudança, fazerem-se visíveis, logo capazes, também eles, da mudança. E o tu do poema-coda surge após nova presença de Deus e sua “poderosa superfície”, e a visão é reveladora como a que tem lugar em “Um deus lisérgico”. Revelação

semelhante também ocorre, mais uma vez iluminada pela visão, em um dos poemas de *A cabeça entre as mãos* (2004, p. 419), em que figura, novamente, Deus:

> Morre-se de alta tensão,
> É o relâmpago de um troço avistado,
> As voragens à força de janelas,
> Ou é Deus que nos olha em cheio: dentro.

A morte, iluminada e eletrificada ("relâmpago", "alta tensão") pelo olhar de Deus, é a necessária condição para a revivescência experimentada no poema-coda. No caso do supracitado poema de *A cabeça entre as mãos*, o olhar de Deus adentra um *nós* poemático, e permite uma morte que, posteriormente, será superada pelo vocábulo inicial do poema inédito, "Redivivo".

O eu do poema-coda morrera, "um momento antes,/ apenas". Portanto, a morte não se deu apenas em *A cabeça entre as mãos*, mas também no último poema antes do inédito, o final de *Do mundo*. É claro que diversas mortes e/ou, alquimicamente falando, "metamorfoses progressivas do espírito", no dizer de Hutin (1992, p. 6), figuram em toda a poesia herbertiana, e exemplos disso não faltam: "Morre-se de alvoroço/ Ressuscita-se, hoje" no próprio *Do mundo* (2004, p. 544); "Como morte e ressurreição/ através das portas de outros corpos", num poema agora sem título de *A colher na boca* (2001c, p. 10); "Por onde falo anda tão depressa/ que ressuscito, ardido", em *Flash* (2004, p. 382), e outros exemplos haveria – grafei em "A canção", grafo agora semelhantemente: não há um capítulo neste escrito em que a morte não apareça bastantes vezes. *Do mundo*, no entanto, não só antecede o inédito na súmula que é *Herberto Helder Ou o poema contínuo*, mas encerra a *Poesia toda* de 1996 e o *Herberto Helder Ou o poema contínuo* de 2004. Portanto, gosto de lê-lo como o "momento antes,/ apenas" que figura no poema-coda. Há, entre os dois textos, uma notável coincidência de elementos:

> Duro, o sopro e o sangue tornaram-no duro,
> as mães não o acalentam, ele,
> o sombrio filho das gramáticas,
> porque já não quer o peso, o pesadelo:
> membros por cima da cabeça e por baixo da barriga,

> saco selado a nós de osso, vivo, saco
> vivo, osso vivo, dentro um montão
> de tripas
> brilhando, autor,
> como se ele mesmo fosse o poema, lembra-se, o primeiro, talhando o fôlego,
> o das substâncias
> quentes, respiração e soluço, o dos elementos:
> coziam-se pinhas, pérolas, abelhas, o floral das varas: lume,
> se Deus atiçasse ao mesmo tempo as obras –

O último poema antes do inédito (2001c, p. 122-123) recupera a temática da maternidade. No entanto, o acalento da mãe aqui desaparece, e o "autor", num exercício de suicida liberdade, livra-se dos pesos que o atacam "por cima" e "por baixo" para rumar a um exercício individual, solitário, ("a poesia é feita contra todos, e por um só" (HELDER, 1995, p. 162)), que o leva a ser como "se ele mesmo fosse o poema": mais uma vez Nietzsche, mais uma vez o artista que se torna a própria obra de arte. Do mesmo modo que no poema inédito, surge aqui, como de resto em vários outros poemas herbertianos, Deus. Mas, ao contrário d'"a palavra Deus saída pronta" do poema-coda, Deus, no fragmento citado de *Do mundo*, é agente, incendiário e mortal como os símbolos da construção do texto ("pinhas", "pérolas", etc.). Por outro lado, analogamente ao poema-coda, Deus, em *Do mundo*, se é agente do texto, é uma "palavra" do texto, e Sua potência atiça-se porque o poema permite. A mesma obra que devora Deus devora o "autor", "saco/ vivo", portador de "um montão/ de tripas", "canhestro", cuja "identidade", nas palavras de Silvina Lopes (2003a, p. 19), se perde, pois "a sua voz é a voz do poema e o seu nome é o nome do poema".

E o "poema" é *contínuo* porque, a um tempo, "antigo" e "novíssimo", e "escreve o poeta em seus recessos mais baixos" (2001, p. 123-124): *Herberto Helder Ou o poema contínuo*. Repito, quase *ipsis litteris*: qualquer escolha que se faça a partir da conjunção alternativa alcançará o poema, pois a única realidade atingível pelo leitor iniciado, parteiro e adepto será "o poema" que "escreve" o que quer que escreva. Cito outra vez o final do poema-coda: "(...) e assim é/ que te encontraste redivivo, tu que tinhas morrido um momento antes,/ apenas". "[A]ssim é": *rediviva* encontra-se a poesia, contínua e musical, e a introdução

do volume, a “nota”, diz que a música a se ouvir é “às vezes de louvor à própria insuficiência, sabendo-se no entanto inteira, ininterrupta” (HELDER, 2001c, p. 6), capaz de ressuscitar, “mirabilíssima” que é.

Volto à ausência do poema inédito no livro de 2004, a mais recente *Poesia toda*. Alhures, escrevi (2006, p. 178): “Por que não supor que a ‘súmula’, agora, não é mais tanto a série de ‘punti luminosi’, mas sim o último desses ‘punti’, o poema inédito?”. No poema-coda, uma obra mais ampla é sugerida por “Redivivo”, pois houve morte e poderá haver mais vida adiante. Mais que isto: muitas das leituras permitidas pelo poema inédito dizem muito do demais da obra herbertiana, e lê-lo é ler temas recorrentes em Herberto. Portanto, posso, sim, pensar no poema inédito como “súmula”, excluída da continuidade que passa a ser, a partir de 2004, *Herberto Helder Ou o poema contínuo*, por ser, a mesma “súmula” (2006, p. 178), “uma obra, uma ‘nota’, uma inteireza, uma unidade”.

É em função desta inteireza que dediquei ao livro de 2001 uma *inteira*, apesar de curta, parte deste texto, e esta parte que sirva como modo de encerrar este trabalho – o que escrevi se semelha ao ensaio, não nego nem quereria negar, e “o ensaio, de fato, não chega a uma conclusão”, como muito bem escreveu Adorno (2003, p. 36). Acho coerente o último trecho de *Do mundo de Herberto Helder* dedicar-se, em grande medida, ao mais recente inédito de Herberto Helder, e, assim, cumprir uma espécie de finda, já que conclusões são tarefas ingratas e, quiçá, infactíveis, ainda mais em se tratando de um trabalho sobre uma lírica reveladora de que (2001c, p. 105)

> A poesia é um baptismo atónito, sim uma palavra
> surpreendida para cada coisa: nobreza, um supremo
> etc.
> das vozes –

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia de Herberto Helder

HELDER, Herberto. **Apresentação do rosto**. Lisboa: Ulisseia, 1968.

_____. Cinemas. **Relâmpago – revista de poesia**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava/ Relógio d'água, n. 3, 1998. p. 7-8.

_____. **Do mundo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.

_____. **Doze nós numa corda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997b.

_____ (org.). **Edoi lelia doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

_____. Herberto Helder: entrevista. **Inimigo rumor**. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Lisboa: Cotovia, n. 11, 2001a. p. 190-197.

_____. **Herberto Helder Ou o poema contínuo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001c.

_____. O nome coroado. **Telhados de vidro**. Lisboa: Averno, n. 6, 2006. p. 155-167.

_____. Nota inútil. In: FORTE, António José. **Uma faca nos dentes**. Lisboa: Parceira A. M. Pereira, 2003. p. 9-16.

_____. Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt. In: BETTENCOURT, Edmundo de. **Poemas de Edmundo de Bettencourt**. Lisboa: Portugália, 1963. p. XI-XXXII.

_____. Ou o poema contínuo. **A Phala**. Lisboa: Assírio & Alvim. n. 89, 2001b. p. 9-10.

_____. **Ou o poema contínuo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Oulof**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997c.

_____. **Os Passos em volta**. 7. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997a.

_____. Paradiso, um pouco. **Relâmpago – Revista de Poesia**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava/ Relógio d'água, n. 9, 1998. p. 97-99.

_____. **Photomaton &Vox**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.

_____. **Photomaton &Vox**. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

_____. **Poemas ameríndios**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997d.

_____. **Poesia toda**. Lisboa: Plátano, 1973.

_____. **Poesia toda (1953-1981)**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

_____. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

_____.**Poesia toda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

_____. Por exemplo. **A Phala**. Lisboa: Assírio & Alvim. n. 69, 1999. p. 90.

_____. (Sem título). **Telhados de vidro**. Lisboa: Averno, n. 4, 2005. p. 113-116.

Bibliografia outra

Almanaque Abril 2001. CD-ROM. São Paulo: NovoDisc Brasil Indústria Fonográfica/ Editora Abril, 2001.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34. 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Infância e história – destruição da experiência e origem da história**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALEXANDRE, António Franco. **Duende**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

ALIGHERI, Dante. **A Divina Comédia – Inferno**. Edição bilíngüe. Tradução Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Organizada pelo autor. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ANDRADE, Eugénio de. Entre lírio e donzela. In: PASCOAES, Teixeira de. **Senhora da noite**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.

APOLLINAIRE, Guillaume. **O bestiário ou cortejo de Orfeu**. Tradução e apresentação Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ARMSTRONG, Karen. **Uma História de Deus – quatro milênios em busca do judaísmo, cristianismo e islamismo**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **O Ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARRENTO, João. Fulgor e ritmo: tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder. **Terceira margem**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 15, 2006. p. 227-238.

BARROS, Manoel de. **Ensaios fotográficos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Hortênsia dos Santos. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. **O Grão da voz**. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BASTOS, Jorge Henrique. A Gramática cruel de Herberto Helder. In: HELDER, Herberto. **O corpo o luxo a obra**. Seleção de Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 9-12.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo – o proibido e a transgressão**. Tradução de João Bernard da Costa. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.

_____. **A literatura e o mal**. Tradução Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BELO, Ruy. **Obra poética**. Lisboa: Presença, 1984, v. 3.

_____. **Toda a terra**. Lisboa: Moraes, 1976.

BERTHOUMIEUX, Serge. Notas à gravação da USSR Radio Large Symphony Orchestra, de 1981. Tradução de Ruy Vieira Nery. Disponível em http://64.233.169.104/search?q=cache:Gd4PVajtv8J:ocanto.esenviseu.net/destaque/strvnsk2.htm+%22o+ritmo+come%C3%A7a+a+impor-se%22&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br. Acesso a 21 de novembro de 2006.

Bíblia Sagrada. Tradução Padre Antônio Pereira do Nascimento. São Paulo: Livraria Editora Iracema, 1979.

BILAC, Olavo. **Poesias**. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia., 1913.

BLAKE, William. **Poesia e prosa selecionadas**. Edição bilíngüe. Tradução Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. **Selected poems**. Londres: Penguin books, 1996.

BLANCHOT, Maurice. **A Parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Organização Calin-Andrei Mihailescu. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Obras completas**. Barcelona: Emecé, 1996. v. 1.

BORNHEIM, Gerd A. (org.). **Os Filósofos pré-socráticos**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANCO, Lúcia Castelo. **Os Absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. **Obra breve – poesia reunida**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **As Figuras de linguagem**. São Paulo: Ática, 1989.

BRESSANE, Julio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRETON, André. **Nadja**. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

BULHÕES, Fernanda Machado de. Arte, razão e mistério na filosofia "pré-socrática". In: FEITOSA, Charles, BARRENECHEA, Miguel Angel & PINHEIRO, Paulo (org.). **A Fidelidade à terra – arte, natureza e política – Assim falou Nietzsche IV**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 245-252.

CACHAPA, Possidónio. **A materna doçura**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto editora, 1978.

_____. **Rimas**. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro José da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.

CARDOSO, Miguel Esteves. **O amor é fodido**. 6. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

CARPEAUX, Otto Maria. **As Revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CENTENO, Yvette K. **Literatura e alquimia**. Lisboa: Presença, 1987.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 1.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain**. Dicionário de Símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. 12. ed**.** Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

COELHO, Eduardo Prado. **O Cálculo das sombras**. Porto: Asa, 1997.

_____. Velocidade e terror das imagens. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. 1 de fevereiro de 1994, p. 40-41.

COHEN, Bernard & WESTFALL, Richard S. (org.). **Newton: textos, antecedentes, comentários**. Rio de Janeiro: Eduerj/ Contraponto, 2002.

CONEFREY, Diniz. Entrevista. **Textos e Pretextos**. Lisboa: Centro de estudos comparativos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, n. 1. p. 40-44.

CONEFREY, Diniz & HELDER, Herberto. **Arquipélagos**. Almada: Íman, 2001.

CORTÁZAR, Julio. **O Jogo da amarelinha**. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. **Valise de cronópio**. Tradução David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CORREIA, Natália. **O Surrealismo na poesia portuguesa**. Lisboa: Europa-América, 1973.

CRUZ, Gastão. Poemas tornados portugueses. **Relâmpago – Revista de Poesia**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava/ Relógio d'água, n. 3, 1998. p. 109-110.

_____. **A Poesia portuguesa hoje**. 2. ed. Lisboa: Relógio d'água, 1999.

DAMÁSIO, António. **O Mistério da consciência**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Dei Verbum. Concílio Vaticano II. Constituição dogmática sobre a verdade revelada. Tradução portuguesa do secretariado nacional do Apostolado da Oração em Portugal. 7. ed. São Paulo: Paulinas, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Gramatologia**. Tradução Mirian Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DESCARTES, René. **Discurso do método/ As paixões da alma/ Meditações.** Tradução de Enrico Corvisieri, Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural. 2000.

DETIENNE, Marcel. **A Escrita de Orfeu**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfica; Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DIOGO, Américo António Lindeza. **Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto**. Coimbra: Almedina, 1990.

_____. Por exemplo (sobre Herberto Helder). **Inimigo rumor**. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Lisboa: Cotovia, n. 11, 2001. p. 180-189.

DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: ALIGHERI, Dante. **A Divina Comédia – Inferno**. Edição bilíngüe. Tradução Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 7-17.

DOBBS. Betty Jo Tetter. De “A alquima de Newton e sua teoria da matéria”. In: COHEN, Bernard & WESTFALL, Richard S. (org.). **Newton: textos, antecedentes, comentários**. Rio de Janeiro: Eduerj/ Contraponto, 2002. p. 384-393.

DONNE, John. Elegia: indo para o leito. In: CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 57.

DROIT, Rogel-Pol. **A Companhia dos filósofos**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

EIRAS, Pedro. **Esquecer Fausto – a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol**. Porto: Campo das Letras, 2005.

_____. Comentário ao poema “A Menstruação quando na cidade passava”, de Herberto Helder. In: SILVESTRE, Osvaldo Manuel & SERRA, Pedro (Org.). **Século de ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX**. Braga/ Coimbra/ Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002. p. 405-409.

_____. **A lenta volúpia de cair – ensaios sobre poesia**. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007.

_____. Um poeta sem versos, na poesia e em muitas margens: entrevista com Pedro Eiras. **revista pequena morte**. Entrevista concedida a Raquel Menezes. Disponível em http://www.pequenamorte.com/2007/03/04/um-poeta-sem-versos-na-poesia-e-em-muitas-margens-entrevista-de-pedro-eiras/. Acesso a 2 de setembro de 2007.

_____. Recensão crítica a *Ou o Poema Contínuo. Súmula* de Herberto Helder.**Colóquio Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, n. 159-160.p. 443-444.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e alquimistas**. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Mefistófeles e o Andrógino – comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus.** Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis/ As fenícias/ As bacantes**. Tradução e apresentação Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. **As bacantes**. Tradução dos 63 primeiros versos por Trajano Vieira. **Folha de São Paulo, Mais!**. 6 de abril de 2003, p. 9.

FALEIROS, Álvaro. Notícias do Bestiário. In APOLLINAIRE, Guillaume. **O bestiário ou cortejo de Orfeu**. Tradução e apresentação Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FARRA, Maria Lúcia Dal. **A Alquimia da linguagem - Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.

_____. Herberto Helder leitor de Camões. Separata da **Revista Camoniana**. 2ª série, v. 1. São Paulo, 1978. p. 68-90.

_____. Posfacial. In: HELDER, Herberto. **O Corpo o luxo a obra**. Seleção de Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 149-157.

FERNANDES, Marcos Sinésio Pereira. O Dionisismo segundo o pensamento de Nietzsche em torno de *O Nascimento da tragédia*. In FEITOSA, Charles, BARRENECHEA, Miguel Angel & PINHEIRO, Paulo (org.). **A Fidelidade à terra – arte, natureza e política – Assim falou Nietzsche IV**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 253-259

FILHO, Rubens Rodrigues Torres. Novalis: o romantismo estudioso. In: NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. **Pólen**. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 11-27.

FISCHER, Ernst. A Função da arte. In VELHO, Gilberto (org.). **Sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1966. p. 15-25.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as coisas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRAGA, Fernando & MATAMORO, Blas. **A ópera.** Tradução Eduardo Francisco Alves. São Paulo: Angra, 2001.

FRANZ, Marie-Louise Von. **Alquimia – introdução ao simbolismo e à psicologia**. Tradução Álvaro Cabral. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Verdade e palavra obscena na pornografia francesa do século XVIII. In: HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia**. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 217-238.

FREITAS, Manuel de. **Uma espécie de crime: apresentação do rosto de Herberto Helder**. Lisboa: & etc, 2001.

_____. **Portugal: 0**. v. 1. Edição, seleção e curadoria da coleção Luis Maffei. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.

FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na civilização**. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FURTADO, Maria Teresa Dias. A dialéctica do silêncio em Herberto Helder. **Colóquio Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 35, 1977. p. 73-76.

GALEFFI, Eugenia Maria. Sergio Campailla e o mito da moira. VII CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2002, Belo Horizonte. **Anais...** CD-ROM.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GLEISER, Marcelo. **A Dança do universo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. A obscura matéria cósmica. **Folha de São Paulo, Mais!**. 3 de novembro de 2002, p. 18.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Tradução Marco Gianotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOLDMANN, Lucien. **A criação cultural na sociedade moderna: para uma sociologia da totalidade**. Tradução João Assis Gomes e Margarida Sabino Morgado. Lisboa: Presença, 1972.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOSWAMI, Amit. **O Universo autoconsciente: como a consciência cria o mundo material**. Tradução Ruy Jungmann. 3. ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 2000.

GREENE, Liz. **Os astros e o amor**. Tradução Mônica Joseph. São Paulo: Cultrix, 1989.

GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético**. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUEDES, Maria Estela. **Herberto Helder - Poeta obscuro**. Lisboa: Moraes, 1979.

GUERREIRO, António. A mão no fogo. **Expresso, Cartaz**. 29 de novembro de 1997, p. 31.

GUIMARÃES, Fernando. A poesia de Dylan Thomas. In THOMAS, Dylan. **A Mão ao assinar este papel**. Edição bilingue. Tradução Fernando Guimarães. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 7-14.

GUSMÃO, Manuel. Herberto Helder ou “a estrela plenária”. In: HELDER, Herberto. **Le poème continu – somme anthologique**. Edição bilingue. Tradução para o francês Magali Montagné e Max de Carvalho. Paris: Chandeigne/ Instituto Camões, 2002. p. 371-389.

HARRISON, Charles. **Movimentos da arte moderna - Modernismo**. Tradução João Moura Jr. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HATHERLY, Ana. **Rilkeana – variações elegíacas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____. **A idade da escrita**.Lisboa: Edições Tema, 1998.

HELENA, Lúcia. A tragédia grega. **RevistaTempo brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 72, 1983, p. 20-35.

HESÍODO. **Teogonia – a origem dos deuses**. Estudo e tradução Jaa Torrano. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HUTIN, Serge. **A Alquimia**. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Moraes, 1992.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Tradução José Geraldo Vieira. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

JUNG, Carl Gustav. **Psicología y alquimia**. Tradução para o castelhano Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1957.

KAZANTZÁKIS, Nikos. **Ascese – os salvadores de Deus**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.

KLEIN, Richard. **Cigarros são sublimes – uma história cultural de estilo e fumaça**. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LABAN, Michel. **Moçambique: Encontro com os escritores**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998. v. III.

LACOSTE, Jean. **A Filosofia da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LADEIRA, António. Comentário ao poema “Fonte”, de Herberto Helder. In: SILVESTRE, Osvaldo Manuel & SERRA, Pedro (Org.). **Século de ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX**. Braga/ Coimbra/ Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002. p. 559-566.

LAUTRÉAMONT. **Obra completa**. Tradução, prefácio e notas Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

LEAL, Ricardo Guanabara. Teoria e método em Eisenstein: Montagem de atrações e o filme *A greve*. Disponível em http:// www.uol.com.br/ cultvox / novos_artigos/ eisenstein.pdf. Acesso a 7 de abril de 2004.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Novos ensaios sobre o entendimento humano**. Tradução Luiz João Baraúna. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural. 2000.

LEITE, Guacira Marcondes Machado. O Mito de Orfeu na modernidade poética francesa. In CARVALHO, Sílvia Maria S. (org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Editora Unesp, 1990. pp. 67-78.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Amar um cão**. Colares: Colares Editora, 1990.

_____. **Um falcão no punho – diário 1**. Lisboa: Rolim, 1985.

LOPES, Óscar. **Uma arte de música e outros ensaios**. Porto: Oficina Musical, 1986.

LOPES, Silvina Rodrigues. A anomalia poética. **Telhados de vidro**. n. 1. Lisboa: Averno, n. 1, 2003b. p. 83-89.

_____. **A Inocência do devir – ensaio a partir da obra de Herberto Helder**. Lisboa: Vendaval, 2003a.

_____. **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa: Vendaval, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. **O Canto do signo – existência e literatura (1957-1993)**. Lisboa: Presença, 1994.

_____. **A nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da lusofonia**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1999.

_____. **Tempo e poesia – à volta da literatura**. Lisboa: Relógio d'água, 1987.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

MAFFEI, Luis. Gatos (de Campos, de O'Neill, de Ruy Belo) e gatas (minhas). **Telhados de vidro**. Lisboa: Averno, n. 8, 2007. p. 101-121.

_____. Herberto Helder, sim, o poema contínuo. **Diadorim**. Rio de Janeiro: UFRJ – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. 2006, n. 1. p. 170-179.

_____.Música mundana. **Forum Democrático**. Rio de Janeiro: Associazione per l'interscambio culturale Italia-Brasil Anita e Giuseppe Garibaldi. 2002. n. 17-18, p. 29.

_____. O poeta em poetas: alguns Camões do século XX . **Revista camoniana**. São Paulo: Edusc, 2005. v. 17, p. 159-177.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Os dois crepúsculos – sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: A regra do jogo, 1981.

_____. **Um pouco da morte**. Lisboa: Presença, 1989.

_____. **Rima pobre – poesia portuguesa de agora**. Lisboa: Presença, 1999.

MAGNO, Alberto. **Iniciação à alquimia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record: Nova Era: 2000.

MALLARMÉ, Stéphane. Brisa marinha. In CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 66.

_____. **Poemas**. Edição bilíngüe. Organização e tradução José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud**. Tradução Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MARTELO, Rosa Maria. Adília Lopes: ironista. **Scripta**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2004, v. 8, n. 15. p. 106-116.

_____. **Em parte incerta – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Porto: Campo das Letras, 2004.

_____. Fragmentos, ventos, passagens na poesia de Bernardo Pinto de Almeida. **Telhados de vidro**. Lisboa: Averno, n. 7, 2006. p. 141-158.

_____. 'Os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos': relações entre poesia e cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão. **Rivista di studi portoghesi e brasiliani**. Pisa/ Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. n. VII, 2005. p. 49-61.

MARTINS, Manuel Frias. **Herberto Helder: um silêncio de bronze**. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 25. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORÃO, Paula. Recensão crítica a *Última ciência*. **Colóquio Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, n. 113-114, p. 210-211.

MOURÃO, José Augusto. O nome do enigma. **Ler**. Lisboa: Círculo de Leitores, n. 14, 1991. p. 61-64.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Buracos negros – universos em colapso.* 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

NAVA, Luis Miguel. **Ensaios reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Poesia completa – 1979-1994**. Organização de Gastão Cruz. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

NETO, João Cabral de Melo. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

NEWTON, Isaac. De "Das leis e processos óbvios da natureza na vegetação". In: COHEN, Bernard & WESTFALL, Richard S. (org.). **Newton: textos, antecedentes, comentários**. Rio de Janeiro: Eduerj/ Contraponto, 2002. p. 366-374.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Obras incompletas. Seleção Gérard Lebrun. Tradução e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural. 2000.

_____. **A Origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, s/d.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. **Pólen**. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia – O Pensamento poético**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PAES, José Paulo. A luta com o anjo – uma introdução à poesia de Rilke. In: RILKE, Rainer Maria. **Poemas**. Edição bilíngüe. Tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 11-40.

PAIXÃO, Fernando. Orelha. In: HELDER, Herberto. **O Corpo o luxo a obra**. Seleção de Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PARACELSO. In: Vida e obra de Paracelso. Disponível em http: // www. sca. org. br/ biografias/Paracelso.pdf. Acesso a 13 de junho de 2005.

PASCOAES, Teixeira de. **Senhora da noite**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.

PATRAQUIM, Luís Carlos. **Lidemburgo blues**. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. **Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora**. Lisboa: ALAC, 1991.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. 3. ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PECCEI, Aurelio & IKEDA, Daisaku. **Antes que seja tarde demais**. São Paulo: Record, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 237-250.

PEREIRA, Pedro Schachtt. Es-crever o corpo no limiar da modernidade: os últimos livros de poemas de Jorge de Sena e Herberto Helder. **Inimigo rumor**. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Lisboa: Cotovia, n. 13, 2º semestre, 2002a. p. 92-104.

_____. Nem tudo o que vem à rede é peixe. Comentário ao poema “Todas pálidas, as redes metidas na voz”, de Herberto Helder. In: SILVESTRE, Osvaldo Manuel & SERRA, Pedro (org.). **Século de ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX**. Braga/ Coimbra/ Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002b. p. 287-289.

PERKINS, Juliet. **The Feminine in the poetry of Herberto Helder**. Londres: Tamesis Books, 1991.

PESSANHA, Camilo. **Clépsidra**. Lisboa: Ática, 1956.

PESSOA, Fernando. **Correspondência (1905-1922)**. Organização Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O Eu profundo e os outros eus**. Seleção Afrânio Coutino. Fixação dos textos e notas Maria Aliete Galhoz. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

PESSOA, Fernando/ SOARES, Bernardo. **Livro do desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa**. Organização Richard Zenith. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **A Magia**. São Paulo: Publifolha, 2001.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates/ Banquete**. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PORTELLA, Eduardo. **Fundamento da investigação literária**. 2. ed. Fortaleza: UFC/ Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

PRETTO, Clea Beatriz Macagnan. Uma Visão interdisciplinar de comunicação: Semiótica e negação. Disponível em www.intercom.org.br/papers/xxi-xi-ci/gt18/GT1804.PDF. Acesso a 04 de novembro de 2006.

PYNCHON, Thomas. Rumo a 1984. **Folha de São Paulo, Mais!**. 1 de junho de 2003, p. 4-8.

REALE, Giovanni. **História da filosofia antiga – das origens a Sócrates**. Tradução Marcelo Perine. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2002. v. 1.

REIS-SÁ, Jorge (sel. e org.). **Anos 90 e agora – uma antologia da nova poesia portuguesa**. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2001.

RIBEIRO, Anna Maria da Costa Ribeiro. **Conhecimento da astrologia**. Rio de Janeiro: Hipocampo, 1986.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Edição bilíngüe. Tradução e comentários Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo: 2001.

_____. **Jardins**. 2. ed. Edição bilíngüe. Tradução Fernando Santoro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

_____. **Poemas**. Edição bilíngüe. Tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa**. Edição bilíngue. Tradução, prefácio e notas Ivo Barroso 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. **Prosa poética**. Edição bilíngue. Tradução, prefácio e notas Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RISO, Clara. O poema como acto actuante – aproximação a uma poética da reconstrução em Herberto Helder. **Textos e Pretextos**. Lisboa: Centro de estudos comparativos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, n. 1. p. 9-10.

RODRIGUES, Mabel. Alquimia. Disponível em http :// www. moderna. com. br/ moderna/ didaticos/em/artigos/2006/ 022006-02.htm. Acesso a 9 de maio de 2005.

ROSA, António Ramos. **As Marcas no deserto**. Lisboa: Vega, 1980.

_____. **Poesia, liberdade livre**. Lisboa: Livraria Morais, 1962.

RUBIM, Gustavo. A canção da obra. **Relâmpago – Revista de Poesia**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 19, 2006. p. 59-80.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Errância libertária. **Cult – revista brasileira de literatura**. São Paulo: Lemos Editorial. n. 34, 2000, p. 41-46.

SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. Tradução Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Obra completa**. Introdução e organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SALVADOR, Marisa João Lopes. Um percurso surrealista em Herberto Helder?. **Textos e Pretextos**. Lisboa: Centro de estudos comparativos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, n. 1. p. 16-19.

SAMPAIO, Ernesto. "[Lugar central]". In HELDER, Herberto. *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa.* Op. cit. pp. 267-274.

SANTOS, Gilda. **Uma Alquimia de ressonâncias: O Físico Prodigioso de Jorge de Sena**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/ UFRJ, 1989.

SANTOS, Maria Etelvina. Herberto Helder – territórios de uma poética. **Revista Semear**. v. 4. Disponível em http://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/letras/catedra/revista/4Sem_20.html. Acesso a 13 de abril de 2007.

SARAIVA, António Jose & LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto editora, 1996.

SENA, Jorge de. **Antologia poética**. Organização Jorge Fazenda Lourenço. 2. ed. Porto: ASA, 2001.

_____. **A Estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. **Trinta anos de poesia**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1984.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

SILVA, João Amadeu C. da. **A poesia de Herberto Helder – do contexto ao texto: uma palavra sagrada na noite do mundo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a ciência e a tecnologia, 2004.

_____. **Os Selos de Herberto Helder: entre a apresentação do rosto e a biografia rítmica**. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da UCP, 2000.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Lápide e versão – ensaios sobre Fiama Hasse Pais Brandão seguidos de *Memorial da Pedra,* Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

_____. **Portugal – maio de Poesia 61**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.

_____. **Verso com verso**. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo e Luís Carlos Borges. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THOMAS, Dylan. **A Mão ao assinar este papel**. Edição bilingue. Tradução Fernando Guimarães. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

TORRANO, Jaa. O Mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia – a origem dos deuses**. Estudo e tradução Jaa Torrano. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 11-102.

Tradução do novo mundo das Escrituras Sagradas. Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1986. Edição brasileira.

TRINGALI, Dante. O Orfismo. In: CARVALHO, Sílvia Maria S. (org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Editora Unesp, 1990. p. 15-23.

TYLL, João Carlos. "A Alquimia de Paracelso". Disponível em http: // openlink.br/ inter/net/ jctyll/ 795. htm. Acesso a 14 de maio de 2007.

URBAN, Paulo.A simbologia da serpente. Disponível em www. terra. com. br/ planetanaweb/ 341/ reconectando/ civilizacoesetribos/ a_simbologia_da_serpente_01.htm. Acesso a 22 de agosto de 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **O Universo, os deuses, os homens**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VIZIOLI, Paulo. William Blake: o Poeta e o Visionário. In: BLAKE, William. **Poesia e prosa selecionadas**. Edição bilíngüe. Tradução Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 9-20.

WALKER, Gabrielle. "Equilíbrio pontuado". **Folha de São Paulo, Mais!**. 24 de agosto de 2003, p. 16.

WANDERLEY, Jorge. Tradução e traduzibilidade. **Range rede – revista de literatura**. Rio de Janeiro: Pós-Graduação e Departamento de Ciências da Literatura, n. 1, 1995. p. 7-15.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido: uma outra história das músicas.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.